

ART CLASSIQUE ET MODERNE DU PIANO

CONSEILS

D'UN PROFESSEUR

NOUVELLE ÉDITION

Contents

Introduction	6
ENGLISH TRANSLATION	7
To My Student Teachers	8
Duties of the teacher towards the students and general advice	9
During the lesson	11
Of the choice of an elementary teacher and the importance of the first teachings	12
The usefulness of daily exercises	21
Independence of the fingers	24
From the study of scales	28
Minor scales	31
Chromatic scales	33
Scales in flat thirds and sixths (tied)	34
Plated and tied sixths	36
Chromatic scales in thirds	38
Octaves	40
Chords	42
Arpeggios and broken chords developed as arpeggios	46
Broken chords	50
Ornaments and notes of taste	51
On the interpretation of taste notes - General observations	56
Trills	58
Trills in thirds	62
Trills in sixths	63
A trill accompanying a song	64
Repeated Notes	65
Fingering	66
Transposition	71
Of labor and division - hours of study	75
From memory	81
Of style	84
Accentuation	88
Linked play (legato)	89
Portamento	96

Martellato	97
On accentuation considered in its relation to sonority, meter and rhythm	99
Accents of sound	103
Rhythmic Accents	106
Classification of signs and terms that modify sound	110
Piano sounds	114
Spirit in music	122
Changes in the measure in the execution	125
Expression	129
Pedals and their use	134
Transcriptions	138
Nocturnes, romances without words, impromptus, characteristic pieces, transcriptions of vocal or orchestral works	140
Of the choice of exercises and studies	143
Reasoned progression in the choice of pieces	145
Classical and modern authors	147
From the special study of the left hand	149
Interruptions	151
Study of harmony	156
Vocal studies and accompaniment lessons	158
Modifications of sonority	161
Choosing an instrument	167
General Study Tips	168
FRENCH ORIGINAL	171
A Mes Élèves Professeurs	172
Devoirs du professeur à l'égard des élèves et conseils généraux	173
Pendant la leçon	175
Du choix d'un professeur élémentaire et de l'importance des premiers enseignements	176
De l'utilité des exercices journaliers	185
De l'indépendance des doigts	188
De l'étude des gammes	192
Gammes mineures	195
Gammes chromatiques	197
Gammes en tierces et sixtes plaquées (liées)	198
Sixtes plaquées et liées	200

Gammes chromatiques en tierces	202
Des octaves	204
Des accords	206
Des arpèges et accords brisés développés sous forme d'arpèges 210	
Accords brisés	214
Des ornements et notes de goût	216
Sur l'interprétation des notes de goût - Observations générales 222	
Du trille	224
Trilles en tierces	228
Trilles en sixtes	230
Du trille accompagnant un chant	232
Notes répétées	233
Du doigté	234
De la transposition	239
Du travail et de la division - des heures d'étude	243
De la mémoire	249
Du style	252
De l'accentuation	257
Du jeu lié (legato)	258
Le portamento	265
Le martellato	266
De l'accentuation considérée dans ses rapports avec la sonorité, la mesure et le rythme	268
Des accents de sonorité	272
Accents rythmiques	275
Classification des signes et des termes qui modifient le son	279
Des sonorités du piano	283
De l'esprit en musique	291
Des modifications de la mesure dans l'exécution	294
Des l'expression	298
Des pédales et de leur emploi	303
Transcriptions	307
Nocturnes, romances sans paroles, impromptus, pièces caractéristiques, transcriptions d'œuvres vocales ou orchestrales 309	
Du choix des exercices et des études	312

Progression raisonnée dans le choix des morceaux.....	314
Des auteurs classiques et modernes.....	316
De l'étude spéciale de la main gauche.....	318
Des interruptions.....	320
Étude de l'harmonie.....	326
Des études vocales et leçons d'accompagnement.....	328
Modifications de sonorité.....	331
Du choix d'un instrument.....	337
Conseils généraux sur l'étude.....	338

Introduction

This is part of the origin story of The French School of Music learning methodology for piano and solfege, taught in Plainfield, NJ by founder Mlle. Yvonne Combe from 1927 until 1990. For more information, see:

- *Fundamentals of Piano Practice* by C. C. Chang
- *The Unstoppable Musician* by Eileen Sauer

This book was referenced in *L'Étude du Piano*. I purchased a copy from an antique bookstore in Paris, and it was heavily marked up. Just looking at the table of contents, I understand why.

Status of online translation: initial OCR to capture text, online translation, no clean up.

Last updated: 8/4/2023

PART 1

ENGLISH TRANSLATION

(Using online translator)

TO MY STUDENT TEACHERS

To you, dear students, whose constant affection, unalterable attachment supported my will, comforted my energy in my moments of failure, I dedicate this book as a memory and as a last testimony of paternal sympathy.

You will find there, in a new form, the advice that occupied those hours of study, always too short for our reciprocal liking.

I wanted to collect in these few pages the fruit of an experience of more than fifty years, to summarize observations which will perhaps benefit you in this noble career of the professorship, to which one attaches each day more in spite of its temporary setbacks. .

In matters of musical theory, I believe that I am one of those who have not abused the right to write, and yet I will have paid the price for it. More than half a century devoted to teaching allows me to speak independently of the various methods, as it has allowed me to control them. You know, moreover, how far we have always kept away from school bias, contenting ourselves with bringing care, conscience and willpower into our studies.

The principles of impartiality which have always commanded my teaching, you will find in this volume, an intimate and direct product of my impressions and my personal observations.

“This is a bona fide book.”

Duties of the teacher towards the students and general advice

Any teacher worthy of his mission must love his art and hold high the feeling of duty. Reserved, polite, benevolent, affectionate with his students, he must also be a man of the world, with enough wit and education not to confine himself exclusively to the technical side of teaching and suffer from a too marked intellectual inferiority.

The teacher to whom a pupil is entrusted, whether he has to begin, or whether he is only continuing a musical education, will first find out from the parents what goal they have in mind. Do they have serious teaching in view? Is it, on the contrary, superficial knowledge, a simple hobby? It may be that the student belongs to that category of frivolous amateurs, the number of which diminishes every day as taste becomes refined and elevated; In any case, I will only give a piece of advice to the teacher, whose thankless task consists in teaching all the same: do everything possible to obtain relative perfection in the little things. The musical poverties acquire a certain relief, if they are executed well in time, with clarity, and suitably accentuated.

I suppose that the musicians who do me the honor of reading me have made sound and strong musical studies; but having all the knowledge relating to the teaching of an art is not enough to be a good teacher. A great virtuoso, a composer of merit, may lack the qualities needed to teach others well what they perform or write themselves with rare perfection. Often also the virtuoso composers have the serious fault of making their pupils so many copies, so many more or less successful copies of their way. Great artists participate more or less in the human weakness that makes us find good and even perfect those who think or act like us.

The art of teaching has stricter rules. It requires multiple qualities;

a long practice of teaching and incessant observations can alone lead to it. A good teacher must not only be a good reader, but also sufficiently virtuoso to add example to precept on many occasions. One grasps the observation better when the professor executes with the desired feeling the melodious passage, the trait of bravery; to demonstrate theoretically the different ways of producing sound is not enough, and *ex professo* argumentation here is the best of all. A teacher should be as good a harmonist and, if possible, a composer, not to produce his own works, but to bring out the beauties of all the ancient and modern masters who have illustrated the art of music.

Well! these quite special qualities are still not enough, if one does not possess, with science, the spirit of analysis, experience; reflection, thorough knowledge of the various methods, of the various schools, and if one does not add to all these merits a great deal of patience and gentleness united with firmness. You have to know how to explain, persuade, convince, have a communicative talent. It takes extreme tact to study and grasp not only the variable aptitudes, but also the character of the pupil and its intimate nuances, to know if he is sensitive to encouragement, if an affectionate, benevolent word stimulates his goodwill. To appropriately distribute blame or praise, to make learning loved, to inspire faith, such is the task of a skillful teacher.

During the lesson

A teacher must make all the agreed time fully available to the student he is supervising. I say completely, because, unless you have friendly relations, or a very particular interest in the student, you must avoid prolonging the lesson beyond measure: first you tire the student, and secondly, if this act of disinterested devotion is not understood, the day the teacher sticks to the strictly exact time, the lesson will be considered too short. No conversation foreign to the lessons should take the place of artistic observations.

Give the student an example of serious work, take an interest in his lesson by giving him all his attention, avoid any movement of impatience or boredom, take into account the slightest effort, the best obtained, finally to make people love study by making even the most arid work interesting, that is the secret of the master who wants to win young minds over to the love of his art.

Before starting his lesson, the teacher should always ask the student if he has worked with himself, if he remembered the observations made in the previous lesson. The teacher will add his own observations to the student's answers, then we will resume the rectified or prepared work.

If the lessons are given at home, carefully avoid unwelcome visits, and, unless absolutely necessary, never interrupt the study. It is a very strong annoyance for me to have to leave my pupil for a single moment; every minute lost for his work seems to me a real larceny.

At the end of his lesson, the teacher must briefly summarize his observations and outline the work for the next lesson.

Of the choice of an elementary teacher and the importance of the first teachings

The choice of an experienced elementary teacher is, in our opinion, of the greatest importance, because the direction given to the first studies not only exercises an immediate influence on the progress of beginners, but also has a very pronounced action on their future musical.

It is from the beginning that children must be given a taste for correct and conscientious work. To achieve this goal, the first condition is to make study enjoyable, to make it pleasant and attractive. Parents who, to conform to the custom, to the fashion of the day, give music lessons to their children, generally have the weakness to believe that a mediocre teacher, the first musician to come along, is always sufficient to start a student. We believe, on the contrary, that a very varied knowledge, a very complete musical education is needed to make a good elementary teacher¹. The modest artists who dedicate their existence and dedicate their talents, their knowledge, their experience, to these first teachings, are entitled to the recognition of the parents and also to our thanks, because higher education is only fruitful in results if the foundation of early studies has been firmly established; too often the opposite happens: we are tasked with perfecting a performance whose elements are flawed.

The spirit of method, the unity of principles, a clear theory, well within the reach of the young intelligences that one directs, a fair progression in studies, knowledge, experience, patience, dedication, finally the communicative gift, are the main qualities of

¹ We have seen more than one great musician devote himself to primary piano teaching. Let us cite among others Felix Cazot, — to whom we owe the best elementary method published so far, — and who had the honor of winning the Prix de Rome, the very year in which Herold was proclaimed first Grand Prix by the Institute.

an elementary teacher. Women, in general, by the gentleness of their character, their persuasive kindness, the delicate skill with which they win the affection of their pupils, almost always have a marked advantage in primary education. It takes, in fact, a very feminine abnegation to repeat the same observations a thousand times without gradually arriving at impatience. Now, what matters above all with children is that the lessons be taken with pleasure and given in the same way; without this discouragement, boredom, even aversion to study, quickly take hold of these frail natures, and the art of pleasure then becomes a daily torture, as much for the master as for the pupil.

I am well aware that several educations of famous artists are quoted, done with the greatest severity, with great reinforcements of more or less *striking* demonstrations. This exceptional mode of teaching seems to us a monstrous eccentricity, and we admit that it takes a very tenacious vocation, or an angelic submission to the double will of master and parents, to accept this brutal gymnastics. We do not, however, intend to give students a patent of carelessness, laziness, and leave to teachers the thankless task of teaching, all the same, to inattentive and unwilling children; but we think that it is above all necessary to seek to win the hearts of the pupils, and to inspire in them the feeling of work by emulation, self-esteem; that it is necessary finally to know how to obtain by an encouragement or a reproach addressed at the right moment the desire to do well and to satisfy an affectionate master.

In the first months of their piano and music theory studies, children should never work alone, whether it be reading or elementary exercises.

The faults to be avoided are so numerous, the qualities indispensable to acquire so important and so precious for future progress, that the most scrupulous attention of the student would be insufficient without the patient and gentle observations, the repeated encouragements, either of the mother, either of the

teacher or of the tutor chosen by the special teacher.

Lessons will take place as much as possible every day or at least three times a week. The tutor will attend the exercises, and will note the observations of the teacher, without ever intervening to comment, discuss or attenuate the faults of the student, but by following, with rigorous accuracy, the plan drawn up, the method indicated by the teacher.

The lessons must therefore be frequent, but length should be avoided so as not to tire the attention and goodwill of the student. One hour is enough, divided by half: 1° reading and intonation; 2° piano reading and elementary exercises.

Apart from the lesson, the time devoted to study will be measured according to the age of the pupil, according to his intelligence and the goal to be reached. Never keep in study, willingly or by force, the student that weariness wins. Nothing could be more dangerous: disgust, antipathy, discouragement take the place of goodwill. Farewell to all hope of progress: the cause is lost.

On the contrary, progress is rapid and certain if the student waits happily for the moment of the lesson and joyfully greets the arrival of his teacher. Above all, therefore, make the work pleasant and attractive; may the time spent in study be for the student a pleasant distraction and a sort of salutary recreation. We claim that this outcome is not impossible to achieve. Certainly it requires continuous efforts, constant assiduity; but also teaching then ceases to be a profession to rise to the height of a mission: that of shaping young minds to the elementary and progressive study of an art which later will be for them the source of pure and sweet pleasures.

We think that the study of *solfege*, reading, intonations, elementary theories, can be started a month or two before that of the piano, then continued in parallel, without getting confused or intervening

out of place in the very special work of the instrument. We believe in the *absolute usefulness* of solfege, as the basis of a good musical education. The exact perception of sounds, the habit of imitating them accurately, of determining with certainty their place in the musical scale, of appreciating their duration, in a word, the feeling of measure, of rhythm, of strong and weak beats, all this is essential for the student who wants to become a musician.

These precious faculties exist naturally in certain privileged natures, and this is a sure index of happy musical organization; but, in the greatest number, the education of the ear is to be done, and one cannot begin it too early by accustoming the children to memorize airs written within the restricted limit of their voice, by encouraging them to search on the piano for the tunes they have retained. This search for analog sounds, this little gymnastics through the keyboard will amuse them and seem very useful to us.

The exact perception of sounds and their duration can be usefully exercised by easy, short and progressive dictations. This frequent, well-graded work must be a powerful aid in the good education of the ear and will be of great help later in learning by heart.

Pianists who have not studied for a long time never have the soundness of ear needed to appreciate the correctness of the basses, to possess the feeling of good harmony. They lack, in a word, the exact awareness of the sound produced, and, if they are not well gifted, delicately organized, they will have a relative inferiority to those whose ear, better prepared, will perceive the sound in its accuracy. as in its most delicate and finest shades.

We can question the organization and the musical aptitudes of a child from the most tender age, by listening to him sing melodies, learned, or small melodies of his own way. Study again on his physiognomy the impression produced either by hearing choirs of orpheons (school of vocal music in Paris), military marches, or by that of small intimate pieces performed in the family: the certain

signs of interest or indifference are good to note. and must guide the parents on the future musical aptitudes of the child, whether it is simply a question of summary knowledge or that one tends to special studies.

From the age of five or six, if the child knows how to read, he can be introduced to primary musical knowledge: the science of graphic signs, notes, rests, intonations, a well-defined sense of time and simple or compound rhythms. , strong and weak beats, finally a sure perception of tonality and modes.

We believe it useful to first train the student in reading with a few lessons of *solfeggio to the mute*; the ear must then be exercised in the appreciation of sounds, and if the child's voice and age allow it, the study of intonations must work simultaneously with reading. Then, it will be necessary to first indicate and then have the student find the place occupied on the keyboard by the named or sung notes: a few weeks will suffice for this preliminary work, and one will immediately have to deal with the position to take while sitting at the piano. All the elementary methods deal with this question in a manner complete enough to dispense with insisting on it at length; however, here are some general principles that summarize all the indications given:

It is necessary to place yourself in the middle of the keyboard, the bust in front of the keys forming the whole of the fourth octave. One must be seated high enough so that the arms, by extending above the keyboard, indicate an inclination of a few lines higher than the wrist.

The head should be straight and not lean forward; the forearm slightly outward. The wrist must follow the forearm without presenting a break in continuity, that is to say, it must be avoided by lowering it below the forearm or by raising it. above Hands, somewhat bent outward, should have a rounded shape; the thumb) itself will contribute to this position by bending the first

phalanx a little inwards; the fingers when rising to make the keys speak, must keep this rounded shape. and attack with the fleshy end of the finger and not on the nail. Unnecessary movement of the wrist and hand should be avoided. The action of the fingers will be independent, and the force of pressure or impulse will come from the sole will of the finger.

We recommend starting with the exercises of the five fingers, with the hand fixed to the keyboard by outfits. The pressure of the held notes must be done without contraction or stiffness, so that the fingers maintain their rounded position. They must then practice in isolation to acquire independence, flexibility, softness, strength, finally the feeling of sound and rhythmic accentuation.

You must never quit a kind of exercise unless it is perfectly understood, well executed, and able to manage the progression of difficulty with extreme care and tact.

The education of the ear, the feeling for time and rhythmic divisions need to be developed in concert with technique. It is through the study of music theory that students are accustomed to the perception and imitation of sounds. We also believe that this work should powerfully aid memory, fortify time, and rapidly advance reading at first sight; in a word, we regard the study of music theory as the indispensable corollary of the elementary work of the instrument, just as much as later harmonic knowledge is called upon to march side by side with the study of instrumental works of a more pupil.

Everything must happen at its time; the master's experience will designate the opportune moment for these studies to lend mutual support instead of opposing each other. Nor should petty rivalries or pre-eminences of professors collide and hinder progress. A higher direction will preside over the sharing of time, without ever admitting an untimely encroachment of accessory studies.

We think it is useful to circumscribe the mode of action of each; the lessons will be all the better given and all the more profitable if each master knows how to stay within his sphere. Thus we know a good number of piano teachers who hesitate to recommend accompaniment lessons, despite their great usefulness, to avoid overt or insinuated criticism of their teaching.

We want to recognize in the student “a good technique, fingers, brilliance; but her style is defective, neglected, and the accompanying lesson will reveal the mysteries of the art of which she alone possesses the secret”.

Thus some followers of a new cult of Vesta have, in good faith, the weakness to believe that it is essential to hold the bow to make the sacred flame spring up. For them, a pianist, be he music incarnate, score reader, harmonist or composer, cannot understand the masters if he has not played his part in an orchestra or a quartet. However, we find this claim exorbitant, and, while regarding the knowledge of ensemble music as absolutely indispensable, we have the intimate conviction that pianists truly worthy of the name of artists by their strong studies, have only 'to collect oneself and to remember in order to interpret the masters in the desired feeling. Good traditions, good taste, the intelligence of masterpieces belong to all those who have a feeling for beautiful inspirations, and who, by their patient and thoughtful studies, have become well imbued with the style of the masters. If it is not enough to be a virtuoso-pianist to be aware of the distinctive style of such and such a school, we will also admit, with us, that it is not essential to be a violinist or a cellist to have, by right and exclusively, the key to all styles.

These troublesome rivalries, these childish teasings, harm the good direction of studies, and are doubly deplorable from the point of view of progress and art. This is indeed the case to say with Raynouard: “Let us rub our pebbles, let us try to make sparks spring from them; but, for the love of God, let's not throw them at

our heads! »

We must never give in to the unreasonable wishes of capricious and capricious pupils who judge the musical value of a piece, appreciate its degree of interest according to the name it bears or even according to the nuance of the cover. But it is just as dangerous to impose, as if biased, arid studies, poor in ideas, exercises of a tiring monotony or even compositions whose musical value cannot be understood by a pupil whose intelligence and taste are insufficiently formed. It takes a lot of tact and experience to bring about what is believed to be fair and useful, without offending against the student's instinctive feelings. To impose is always a perilous mode, to make adopted and loved by persuasion is the goal which one must pursue. To tire out the student's goodwill to no avail, to make work an aversion, is to annihilate all hope of the future and of progress, to create a feeling of repulsion where it is necessary above all to establish a concert of mutual sympathy, of deference and trust.

We strongly disapprove of acts of stubbornness or weakness on the part of the teacher. But, if we must not give in to thoughtless demands, to puerile ambitions, to movements of vanity, of self-love, very different from noble emulation, we must reject, with the same firmness, the desires expressed by the non-musician parents who, having no idea of the reasoned progression of studies, have only one goal, one thought: to hear their children perform, well or badly, a piece reputed to be the expression of excellent virtuosity .

These untimely interferences are deplorable; they hinder and paralyze the intelligent action of the teacher, and discourage the pupil on whom a piece is imposed beyond his means. This piece, painfully learned, misinterpreted, accustoms the student to approximate, to incorrect and smeared lines. This is the action of La Fontaine's fable: the frog who wants to be as big as an ox. If the teacher has a sense of his worth, if he understands his art and is honored to carry out the musical education entrusted to him, he

will carefully avoid any act of unmotivated condescension, will indicate the procedure to be followed, and will reject these interventions which are as harmful to the progress of the pupils as they have an unfortunate effect on the moral authority of the teacher.

The usefulness of daily exercises

The daily study of exercises specially written to develop independence, agility and finger strength, is of undoubted usefulness; all the teachers admit in principle that a good execution depends largely on the procedures used to soften the fingers and make them docile instruments of thought. This gymnastic work, accomplished in an attentive and reasoned manner, certainly hastens the progress of the pupils who have the wisdom to subject themselves to it every day. The duration of the time reserved for the exercises is proportionate to the number of hours devoted to musical studies, and varies according to the difficulties to be overcome and the goal which one wishes to attain. The part given to exercises should be about one-fifth of the time given to general work.

In this connection, let us say that the progress of the pupils depends more on the conscientious care given to the studies than on the number of hours spent at the piano: the will and the reflection give better results than long hours employed without discernment.

It is therefore a grave error to believe that one can distract one's attention by doing exercises or scales, and we strongly disapprove of the habit of reading during this work. It is madly wasting one's time to move one's fingers mechanically, if the thought is elsewhere; on the contrary, you have to concentrate all your attention, observe yourself, listen to yourself to avoid faults that the force of routine later makes very difficult to correct.

We must always begin by studying each formula slowly, often exercise the hands apart, gradually modify the speed of the movement, take care with the good behavior of the hands, vary the accentuation, modify the sonority, be well aware of the different attacks of the keyboard, listen carefully, compare the equality and

strength of both hands, etc.

How to observe all these details, if one does not bring to the study a meticulous care, a constant attention?

We also believe that it is far more harmful than useful to exercise with gloves. If the fingers gain in intensity of action by seeking to soften the envelope that retains them, they lose in this work the delicate feeling of touch, no longer being in immediate contact with the keyboard.

We repeat it again, the surest way to acquire or maintain a brilliant execution is to compel yourself every day to do gymnastic exercises of the fingers. All famous virtuosos use this process, and always begin their studies with this preliminary work. The composers who have occupied themselves with teaching works have almost all written special pieces for this first hour of student work. The methods of Bertini, Zimmermann, Henri Herz, Czerny, Kalkbrenner, Hummel, Moschelès, all contain numerous, excellent formulas of technique, and here, apart from these important collections, is an elementary and progressive list of special works of which we recommend the study: a thousand exercises with the aid of the Dactylion, by H. Herz, the Indispensable of Chaulieu, the Hour of the morning of Billiards, the Manual of Rosellen, the Gymnastics of the fingers and the Rudiment of the pianist of Bertini, the Seven days of the week by Kruger, the School of Technique by F. Le Couppey, the Gymnastics by A.

Leaving Roubier and Delioux's School of Technique, my seven major Modulated Exercises in all major and minor keys, the Daily Exercise of the Scales of Clementi, the Harmonized Scales of Moschelès, those of Jacques Herz. As more difficult formulas, the various collections of daily exercises by C. Czerny, op. 11 and 30 by Decourcelle, Cramer's Solfeggio of the Fingers, the School of the Virtuoso by Czerny, several collections of fingering passages, the exercises of Poisot and Dolmetsch, finally the important and useful

collection of Stamaty, the Rhythm of the Fingers, which summarizes in a special point of view all the difficulties of technique.

Independence of the fingers

The perfection of independent of finger action is indeed the first condition of technique. But the possession, even elementary, of the keyboard requires many other qualities, which can only be acquired very slowly and successively. Thus, whether the fingers act in isolation or in groups, the hands separated or united, it will be necessary to accustom the ear and the fingers to the rhythmic divisions of the beats, to the accentuation of the strong beats and to that of the symmetrical patterns, to accustom them to the principal modes of attack of the keyboard, to the varieties of sonority, to feel and appreciate the good quality of the sound obtained, namely to gradually accelerate the movement -- all essential things, which give even to the primary exercises a great utility and, by decreasing the he aridity of the work, interest the student in speaking well from the start of his studies.

It is especially by the rhythmic exercises of the five fingers, by placing successively on each of them the accent of force, that one will obtain the independence essential so that the fingers come almost instinctively. land on the keys. We will thus manage to get them to follow the student's thoughtful thoughts with precision and docility and to get them to translate with precision the different formulas that they are studying in the notebook.

But, if it is important to strengthen the weak fingers, particularly the fourth and fifth of each hand, and if the exercises with fixed and transposed hands in all the keys are to be insisted upon at length, we cannot recommend too strongly, when the student will have acquired a firm, clear, precise articulation, an irreproachable equality, to make a patient, attentive study of the preparatory exercises for the scales. The displacement of the thumb, under the hand at rest, requires extreme care and must be studied separately on both hands. The thumb is really the linchpin, the essential fulcrum of fingering. No regularity possible in the scales, in the

arpeggios, in the broken chords, in the so numerous, so varied lines which proceed from these typical bases, if the independence, the flexibility, the freedom of pace of the thumb is not perfectly acquired. Later also the pupil will have to study the frequent action of this finger as a singing bass in the rapid passages, as marking (??) the melodic notes of the arpeggios.

The formulas of the five fingers, exercised first in the key of C major and that of A natural minor, will then be studied in all the major and minor keys, either by the written transposition of the teacher, or with the help of the works where we have taken the trouble to operate this transposition, and better still by accustoming the pupil, if his intelligence and his good organization allow it, to operate himself this transposition by similarity of intonation, by measuring the distances, intervals, so as to keep them exactly the same ratios.

The exercises of the five fingers thus transposed will be the most useful work to acquire the independence of the fingers, a firm articulation, a good sonority, a perfect equality. But we will at the same time take care of educating the ear from the point of view of intonation, modes and rhythm. I know of no better gymnastics to form an intelligent and delicate ear.

We recommend tilting the hands slightly over the thumb, which should be rounded a little. Pupils too often have the bad habit of resting their hand on the little finger.

In the thousand formulas of the five fingers, the principle of fingering consists in each finger retaining its freedom of action on the key it occupies in the regular diatonic succession of keys, whatever the new tonic taken as the starting point.

The exercises of the five fingers made using the *Dactylion* of H. Herz, the hand guide of Kalkbrenner, the *Velocemano* of M. Faivre, the weighted rings of Lemoine, the keyboard informer of Joseph

Grégoir, will give in a relatively less time more independence and strength. But, while recommending these means as excellent, we still think that an effort of will is preferable to mechanical means, invented especially to triumph over the apathy and the softness of certain natures.

Finger spacing exercises and fixed-hand repeated notes should not be too prolonged; one must carefully avoid contraction, stiffness and not wait for fatigue to gain control.

We believe it useful to follow these exercises with diatonic strokes which relieve the hand of the tension undergone. This special gymnastics, excellent for the independence of the fingers, the development of the hand, always forces the muscles a little; and the effort can go to the arm, if one persists too long. One then achieves a result diametrically opposed to the goal one is pursuing. The best tempered springs break and become distended by the exaggerated action of work.

It is very rare that the students know how to keep a middle term in this finger gymnastics; so we recommend only very moderately and within discrete limits the technique processes. We have the same reservations regarding the study of staccato. In particular in passages of force, the hasty action of the wrist, the sharp, sometimes violent impulse that the forearm gives it, can cause not only great fatigue, but, in addition, certain accidents which would necessarily hinder the 'study.

As a result of excessive work and the abuse of staccato, small growths occur on the very articulation of the wrist; a dull then intense pain can also seize the muscles of the forearm and condemn the student to forced rest. A similar fatigue of the muscles results from the abuse of the pen: it is the cramp of expeditionaries. For young pianists, the treatment of these slight accidents consists of rubbing camphor alcohol on the sore part, compresses on the wrist, absolute inaction. We see what is the

result of an excess of gymnastics: *Est modus in rebus*, the doctor will say if he is called. Let's follow his precept and translate into good French that nothing should be abused.

But it is understood that, if absolute rest is indispensable to the sore hand, one can without inconvenience exercise the free hand. It is even thus that certain virtuosos, injured in one hand, have acquired exceptional virtuosity with the other, almost always the weaker one. Misfortune is good for something, and we have the right to say so, when the impossibility of exercising the right hand makes it possible to take special care of the perfect independence of the fingers of the left hand.

Let us sum up: it is important not to exaggerate the duration of the work, especially in matters of special exercises requiring great extension of the muscles of the hand, too prolonged action of the articulation of the wrists, disproportionate expenditure of force with the age and temperament of the student. A frail, impressionable, delicate young child should quite naturally be subjected only to work in harmony with his strengths. An attentive teacher will guide himself in these conjunctures by the double interest of art and of the pupil.

From the study of scales

One should approach the study of scales only after having acquired enough independence, enough equality, firmness, flexibility of the fingers in the attack of the keyboard, to fix a well sustained attention on this kind of exercise, the most useful, the most indispensable a good technique.

The first difficulty to overcome in order to do the scales well, consists in guiding the thumb under the hand and making it act freely without effort, without contortion; the inverse movement of the fingers, passing over the thumb which serves as a point of support, completes the gymnastics necessary for the study of scales, the true keystone of technique.

This double movement, which must be done while avoiding the slightest inequality in the succession of sounds, is a difficult exercise for all pupils; also one cannot overemphasize the special exercises, preparatory to the scales, contained in all the methods quoted in this book, and especially in my *Normal School of Technique*.

We also recommend our first modulated exercise of the elementary and progressive school of technique. It will be wise to always begin this work with separate hands, before bringing them together in a perfect whole.

The model and typical scales of C natural major and A natural minor must be studied longer, not only to accustom the ear well to the difference in modes, to their determined character, but also because the fingering of this scale 'ut natural, reputed, but wrongly, the easiest, because of the absence of any accident, leads inexperienced pupils more than any other to mistakes in fingering. The study of the scales, even more than that of the elementary exercises of the five fingers, means that after having traversed the

keyboard by articulating with firmness, clarity, equality, following a slow movement at the beginning, then gradually accentuated, one works to gradually acquire the various oppositions of force, forte, piano, energetic, soft. We will apply ourselves to the nuances of crescendo going up, of decrescendo going down; finally we will make rhythmic scales by two, three, six, eight notes per time. These divisions must not be indicated harshly, but the attentive ear must seize them in passing without the accentuation harming the smoothness of playing.

Young children will practice first in the range of an octave, then two, three of four, finally beyond, all gradually to avoid the displacement of the body, the contortions of the arms, and other small faults which, growing up, become detestable habits.

We approve of the pause on the tonic to make the student feel the tonal importance, the feeling of the final rest and the important action of the sensitive note. As soon as the study allows it, add to each end of the scale the cadence in perfect chords.

We don't have to note the fingering of the scales; the methods, the collections, the manuals of technique give it with many varieties, of an excellent work, at the octave, at the third, at the sixth, at the tenth, and also at the tenth while going up, in the sixth descending, in the sixth ascending and in the tenth descending, by contrary movement starting with the unison, by contrary movement starting with the third, then in the sixth by contrary movement by placing the starting point with the left hand on the third.

With Herz, Zimmermann, Czerny, Bertini, we think that we must keep the normal fingering of the octave scale in the third, sixth and tenth scales. Also giving two different fingerings to a scale of the same tonality seems to us a mistake, a misinterpretation; we bring this important point to the attention of the teachers, because it is necessary as far as possible to avoid from the beginning

contradictory principles capable of creating confusion and indecision in the minds of the pupils.

Minor scales

The most authoritative masters are still divided on the best way to do the minor scales.

Several professors, justly famous, patronize the system followed for the vocalized scales which exclude the interval of the augmented second, necessarily existing from the sixth to the seventh degree, when the modal chords of third and minor sixth are retained and the sensitive note rising and coming down. To avoid the augmented second interval, they prefer to go up the diatonic scale one way and down it another. Our masters and friends L. Adam, Zimmermann, preferred the scale of the minor mode as we teach it.

In our intimate and deep conviction as a musician, we adopt as normal, logical and harmonic scale, the scale of the minor mode made with the third and the minor sixth going up and down with the sensitive note, either for the ascending scale, or for the descending scale, finally the uniform scale. The increased second interval, from the sixth to the seventh degree, in no way hurts our ear. The minor mode, with its melancholy, softly dark and dreamy tone, sounds much more pronounced. We reject, as a true modulation in the major mode and as a rupture of the modal unit, this double manner of ascending and descending the minor scale.

We will not go into a longer demonstration of our reasons for preference for the unified minor scale in its modal context. We even encourage teachers and students to study the two modes of making the minor scale, because the old system is still practiced in vocal studies, the augmented second, vocalized in a rapid movement, being considered by the most experienced singers as a almost insurmountable abnormal difficulty of execution.

Made by contrary movement, the minor scales with the minor sixth

and the augmented second going up or down, present harshnesses, false relations, which can be avoided by using the major sixth going up, followed by the sensitive note and tonic; then the minor sixth descending, suppressing the sensitive note.

One can also combine the two systems, and this process perfectly attenuates any feeling of harshness, the descending part making the minor sixth and suppressing the sensitive note, the ascending part retaining the minor sixth and the sensitive note. It is therefore useful to practice both systems, but first accustoming the ear to the minor tonality characterized by the minor third and sixth, modal strings which have the tonic and the fourth degree of the scale as their harmonic base.

Chromatic scales

The fingering most generally adopted for the chromatic scale and the variants at the third, the sixth, the tenth, by contrary movement, consists in placing regularly in this succession by semitones the third finger on all the black keys on the two hands, whether the scale is up or down. This is the fingering indicated as preferable by Hummel and H. Herz. We also adopt it as better reflecting passages of force.

Czerny, Zimmermann, Cramer, Chopin, present other models of fingering, where the use of the second finger, the third, the fourth returns periodically to use a greater number of fingers without passing the thumb. These ingenious modifications can exceptionally be used in fast and light passages, or in variants of strokes derived from chromatic scales, yet fitting into them.

It is up to experienced teachers, attentive students and researchers of the best, to find the appropriate application of these different processes. But first it is important to choose a regular, uniform fingering as the expression of the normal fingering. The exceptions come next according to the texture of the lines, their character of strength or lightness.

Scales in flat thirds and sixths (tied)

The study of scales in applied and linked thirds, traversing the entire range of the keyboard in all directions and in both modes, then finally chromatically, must, as well as that of the different varieties of octave scales, the third, in the sixth, in the tenth by contrary movement, always be preceded by exercises with raised, fixed hands, with held notes, where each group of thirds will be studied first in isolation in the different rhythms, then without held notes, with the different combinations of the five fingers and in all the keys, finally by traversing the keyboard without passing the thumb; then by translation by hand from two to two, from three to three, from four to four, etc.

These rhythmic exercises, of which there are many examples in the methods and repertoires of exercises that we recommend to teachers, must precede the study of scales in thirds. It will even be necessary to strongly insist, before starting them, on some special preparatory exercises for the passage of the thumb under the hand and the passage of the third, fourth, fifth fingers on the thumb then serving as a point of support, a pivot for inflection from the hand.

It will be wise to first study the less separated scales in slapped thirds, because very particular attention is needed to obtain the very simultaneous and precise attack of the double notes; it is necessary moreover to endeavor to obtain the connection and the regularity in the succession of the sounds. In general, the pupils arpeggiate the double notes of a more or less sensitive material, but always very appreciable for a practiced ear. These frequent and unconscious arpeggios necessarily produce an absolute lack of clarity in the order of the sounds, a lack of ensemble in the attack of the two hands, something confused, buzzing and heavy.

It is therefore of great importance to insist at length on the

preliminary and preparatory exercises in double notes before approaching the study of scales in thirds.

Thirds should also be studied staccato, but special emphasis should be placed on linked playing. In entirely staccato scales which have very few accidents, and preferably in the key of C major, one can use the same fingers and make the sequences of thirds by the action of the wrist:

3 — 4 —
1 — 2 —

My seventh modulated exercise contains the whole series of scales in thirds.

Plated and tied sixths

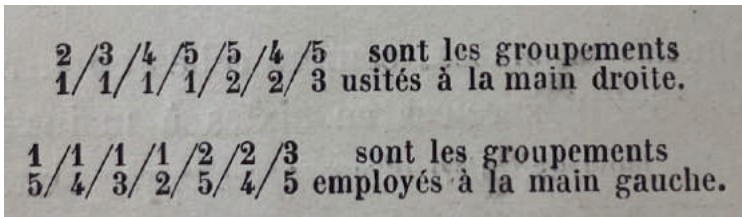
The scales in flat and tied sixths in all the major and minor keys are of less frequent use than that of the thirds, but we recommend the study of them to pupils whose technique is already formed or at least a little advanced, to those especially for whom the development of the hand, the spacing of the fingers do not form too great an obstacle; for it is necessary to carefully avoid any contortion of the hand and fingers.

The scales in sixths, like those in thirds, will be preceded by exercises in sixths with raised hands, fixed with sustained notes, in order to practice each sixth separately, with the different rhythms in pairs, threes, fours, sixes and eights; same work for tied sixths without passage of the thumb; and also for the sixths linked by twos, by threes, by fours, etc., traversing the keyboard without passing the thumb. All these preliminary exercises in all keys, major or minor, are essential, as well as the special exercises for the passage of the thumb under the hand, and the passage of the fifth and fourth fingers over the thumb, serving as support and pivot.

The fingering of scales in flat sixths must be very carefully studied. The teacher and the student will carefully look for groups of fingers offering as much similarity and analogy to both hands as possible, and regular, symmetrical formulas; from the double point of view of fingering and independence of the fingers, the succession of linked sixths, in scales whose tonality requires many accidents, will present groups of fingers of excellent gymnastics. It should be noted that this kind of scale must always start with the third and the octave.

A scale in sixths starting on the tonic would destroy the tonality from the first note. It is therefore necessary that the first sixth, the highest, and the final note have as their bass note the third or

median note of the tone.



are the groupings used on the right hand.

are the groupings used on the left hand.

By the judicious, reasoned use of these couplings of fingers, if one carefully studies never to leave a sixth before having attacked the following sixth, one will have successions of linked, equal, regular notes. The student can himself, guided by the instructions of the master, practice finding the best fingerings; those which are the most regular will disturb the logical and natural succession of the fingers the least. On the right hand the groups

4 5

1 2

frequently return to the black keys: in the left hand and under the same conditions, these are the groups

2 1

5 4

corresponding.

By alternating the thirds and the sixths and by introducing other harmonic intervals, one can create very numerous varieties in double notes, of which one will find very good examples in the daily exercises and the School of the virtuoso of Czerny, as well as in the Technique of the Piano applied to the study of harmony by Ch. Duvois.

Chromatic scales in thirds

This succession of double notes is excellent finger gymnastics, quite frequently used in modern music of great virtuosity. Chopin was fond of the chromatic genre and used it frequently.

The chromatic successions of thirds are almost always placed at a distance from minor thirds. However, although very little used, the chromatic scale at successive intervals of major thirds also needs to be studied.

Henri Herz gives in his Piano Method a very regular, very normal fingering, the one we adopt.

The examples of superimposed thirds forming a sequence of diminished seventh chords and also by contrary movement are a good job. Zimmermann devotes, in his *Encyclopédie du piano*, a fairly extensive paragraph to chromatic passages in thirds and sixths. It presents various fingering patterns for scales made with both hands, together and separately. For the first, he preferably adopts groups of fingers that allow changing position at the same time, and where the passage of the thumb takes place simultaneously.

With isolated hands, the fingering can be modified according to the starting point and the stopping time of the line.

The chromatic scales in minor and major sixths must also be studied as we have already said, when the spacing of the fingers and the development of the hand allow this work without causing unsightly contractions. These sorts of successions are met with especially in modern music; they are however much rarer there than the third ones.

The chromatic sequences of sixth chords with intermediate

thirds have a very good effect; the bass then proceeds in single notes, and the right hand makes a succession of chromatic fourths. (See Herz's Method.) Sliding third strokes are done very rarely. But you have to know the process, while using it discreetly. They have, in our opinion, the double disadvantage of tiring the keyboard and often scratching the fingers.

The chromatic scales in thirds must be studied very slowly and with the hands apart before being practiced with the hands together. Perfect possession of these estates is indispensable; its use is very frequent in modern works. Zimmermann, in his *Encyclopedia of the Pianist*, and Herz, in his *Method*, give excellent models of these sorts of strokes with similar movement and contrary movement. The examples of different fingerings given by Zimmermann and the typical model proposed by Herz require a long practice, hands separated, then together.

Certain fingering patterns are best when the hands act together; with isolated hands, the couplings of fingers can differ and follow one another with more facility. The principle is to be studied.

Octaves

Scales in octaves, like other kinds of scales, must be studied in all keys, major and minor, and also by chromatic successions.

You have to practice doing them with the wrist, with elasticity and suppleness; in passages of levity; of the forearm and even of the arm in the passages of energy, force, or which require a passionate emphasis; finally fingers, legato, in the expressive and singing phrases where the pressure of the keyboard by the only action of the fingers is preferable. In this last mode, it is often necessary, with the right hand, to alternate and succeed the coupled fingers in this way:

4 5 6 4 and 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1

without leaving the keyboard, and involving the action of the wrist only when it is absolutely impossible to immobilize the hand.

Substitution fingerings are also very useful for linking sounds and taking a new position without leaving the keyboard. You can slide the 5th finger twice from a black key to a white key. The 4th finger is almost always placed on the black keys in the successions of chromatic or uneven octaves; however, it is not an absolute principle.

The same fingering mode must be used on the left hand, i.e.:

1 1 1 1 1
5 4 3 4 5

and substitution fingerings in moderate movements and singable passages.

It will fit. to insist a great deal on the study of the scales in octaves in all the major and minor keys and on the chromatic scales at different intervals, thirds, sixths, tenths, by similar movement and by contrary movement. But it will be necessary to exercise particularly to execute the same formulas, staccato and legato, of the wrist and by the only action of the fingers. Later, when we have studied the different varieties of arpeggios and broken chords, we will also do them in octaves, with separate hands and together.

Pupils, for whom the smallness of the hand is not an insurmountable obstacle, should be accustomed early on to placing the 4th finger on the black keys; it is a routing to link the sounds. But this general principle is not an absolute rule. Many passages require the use of the 5th and even the 3rd finger on the black keys.

Chords

The name chords is given to the simultaneous, very precise emission of several sounds at disjoint and conjoined intervals. Chords are of two kinds: consonant and dissonant. They are consonant when no dissonant interval enters their formation.

Such are the third, the sixth, the fifth and the octave.

The intervals of the second, seventh and ninth, used in the chords, make them dissonant, and give them that harsh, sad, painful tone which belongs more particularly to dissonant harmony as well as to the minor mode.

To attack a chord well, it is not only necessary to give the hand the most natural position, but also to space the fingers between them, according to the nature of the intervals, so that they are also separated without contortion of the hand. The chords, like all the formulas which are the constituent elements of technique, must be studied forte, piano, tied, detached, legato, staccato, with the different varieties of accent and all the rhythmic combinations that thoughtful work can do get.

In three-note chords, the fingers are close together; in groups of four sounds the intervals are larger. Whatever the nature of the chord, tight or spaced out, the fingers must keep their freedom of action, not force them, unless there is a special exercise done with discretion, to enter intervals that are too far apart, but on the contrary, balance the distance that suits each finger by following the most natural position, because one must be able to attack these groups of notes without the slightest effort, with lightness or with energy, slowly or in a lively movement.

The fingers that best lend themselves to extension are the two extreme fingers on both hands, first and fifth, then also on both

hands, first and fourth, first and third, first and second.

The third and fifth lend themselves quite easily to the gap. There is more discomfort between the middle fingers of the hand when they do not have the thumb or little finger as a fulcrum. The fingering of the chords has been very well treated in the special articles, accompanied by numerous practical examples, due to L. Adam, Bertini, H. Herz. Stamaty (Rhythm of the fingers), Villoing and Ch. Duvois (The technique of the piano applied to the study of harmony).

Almost all etude composers have written one or more pieces dealing with this kind of difficulty. Moschelès, Heller, Bertini, V. Alkan, Ravina, have published a certain number of them.

The chords which require a deep, energetic, powerful sound must be attacked with the forearm and the arm, without harshness however. It is necessary to press the keyboard, not to hit the keys, but to express, so to speak, the sound by the pressure of the fingers added to the action of the arm, always to avoid dryness and abruptness, faults too frequent in pupils who seek the intensity of the sound while neglecting the quality, and which always translate the notes detached by a hard attack, without prolonged vibrations.

Light, detached, staccato chords, which require a clear, transparent sound, fine playing, a delicate touch, must be done with the wrist, with a flexible and very free hand; it is always necessary to apply to obtain a good sonority, to avoid the dry or pointed accents.

For linked chords, legato, sostenuto, one can, depending on the nature of the passage, use either the sole action of the fingers transmitting the sound by substitution fingerings, or the succession of a chord of less sonority to a strongly attacked chord.

By gradually softening the intensity, by melting, so to speak, the sounds of secondary importance in the accent of force given to a

chord of greater harmonic value, one arrives at a kind of legato which deludes. But this method applies only to already advanced students. It is especially by the intelligent action of the pedal that one can obtain a linked and sustained playing, when one has to move the hand and carry it at large intervals.

The chords are not always slapped, attacked with rigorous precision, with equal force in all the fingers; they can still be arpeggiated and produce a great effect. Arpeggiated chords do not show a jagged line to the left of the chord note group. The arpeggio is performed by sounding successively and with great regularity all the notes of the chord, starting with the lowest and gradually rising to the highest. One must, despite the rapidity of succession, perceive very distinctly and in perfect order all the notes of the chord; only the sounds follow one another more spaced out and faster, depending on the value of the arpeggio².

Chords can be arpeggiated by both hands or by one, if one hand is arpeggiating and the other is doing a string of chords. These last crown the arpeggio, that is to say mark the beat on the last note of the arpeggiated chord. The accent of force and the melodic accent, unless there is a particular desired effect desired by the composer, rest on the highest notes of the chords, on those which indicate the melody and mark the time.

In the arpeggiated and sustained chords, it will be necessary to maintain the fingers on the struck keys, so as to preserve the hold of the harmony, the integral vibration of the chords. On the contrary, in the arpeggiated and detached chords, one will have to quickly raise the fingers and leave the keyboard to turn off the vibrations.

There are still other exceptional modes of arpeggio chords, either by giving the upper part a greater melodic importance, an added

² Moschelès and Chopin wrote two beautiful studies in arpeggiated chords.

value of duration, or by contrasting or alternating sustained arpeggios with staccato arpeggios, or finally by allowing only certain notes of the chords to vibrate and by quickly raising the fingers of the keys whose sound must die out. Herz, in his Method, has written an excellent chapter on these various processes; their careful application produces charming effects and gives many varieties of accent.

Arpeggios and broken chords developed as arpeggios

It is advisable to insist at length on the study of arpeggios. This kind of feature, borrowed from the formulas used in harp music, is often employed with great effect by the numerous phalanx of pianist-composers, who have used it a great deal and even abused it somewhat. But the thousand variants of the arpeggio having entered into the infinite nomenclature of modern strokes and embroideries, it is important to master technique well.

The arpeggio develops, in a range which can embrace the whole musical scale, the notes forming the chords. The sounds heard successively, in a movement that is almost always rapid, give the harmony a great richness, and lend themselves to all shades of sonority. The formulas must be studied in all the rhythms, by twos, by threes, by fours, by sixes, by eights, etc., starting in a slow movement to gradually arrive at the greatest rapidity.

It will be necessary not only to work on the measured accentuation, but also to execute the arpeggios without making the splitting of beats, the divisions of the measure felt. Finally, perfect technique is still insufficient, if one does not possess the color, the feeling of the sound, and if one cannot at will execute with energy, with brilliance, or in a light, delicate, vaporous nuance, these formulas of bravery and virtuosity, transcendent, when we manage to give them all the desired brilliance.

The difficulties to be overcome in order to do the arpeggios well are of several kinds: equality and regularity of X succession. the articulation, the very clear attack of the keyboard, the firmness of the accent, the feeling of the rhythm and the very severe measure, the power and the fluidity of the sound, the flexibility of the hand in the rapid movements, finally the address of the thumb in its various evolutions, whether it slips under the hand, or whether it serves as a pivot, a point of support when the fingers in turn pass

over it.

It would be wise to precede the study of the arpeggios with exercises with the hands posed, with held notes serving as a point of support, to accustom the thumb well to crossing the disjointed intervals, without unsightly contortions of the hand. It is also necessary to exercise the passage of the second, third, fourth, fifth fingers, at disjointed intervals passing over the thumb, which then serves as a pivot.

When the arpeggiated chord does not exceed the range of an octave and returns on itself to take up a new position and make the various inversions of the chord heard in turn, we must, whatever the key, and despite the number of accidents it has, attack the initial note with the thumb of the right hand and the little finger of the left hand. But this rule ceases to be absolute, if the arpeggio is developed in a range of two, three or four octaves: there are then two modes of fingering equally employed, and which one must alternately exercise and possess with the same ease.

In principle, the fingering of the chords, either in the direct state or in their inversions, is largely used as the basis for the fingering of the arpeggios. However, if there are many analogies, with regard to many formulas, between the fingering of struck chords and that of chords developed in the form of arpeggios, it is necessary to note a certain number of exceptions and also a divergence of opinions among the most authoritative masters. Thus many do not admit as models of fingering, in tones which require accidents, that the initial note, if it is a black key, be attacked by the thumb of the right hand or by the little finger of the left hand. . They place the second finger on the right hand on the first black key in the low register, the fourth on the highest black key; on the left hand the third or fourth finger on the low black key, the second finger on the highest black key.

We engage teachers and students to study both fingering systems. H. Herz, Stamaty, Michel Bergson, Roubier, Ch. Delioux indicate different processes. These differences have a purpose, a principle that is good to know, a way of fingering that must also be practiced. Moving the thumb and little finger freely and easily on the black keys seems indispensable to us in the arpeggios of bravery, in the lines or broken chords; but the other mode of fingering offers less exercised, less agile hands, in rapid movements, a surer means of linking sounds and of avoiding unequal succession, by taking the two extremities as a point of support of the arpeggio the fingers more naturally placed on the black keys.

We insist on the possession of the two means, which, according to the nature of the passage, the well determined character of the line, the arrangement of the rhythmic or melodic accents, can be alternately preferred.

Thalberg, Prudent, Doehler, Gottschalk, Gorla, gave in their compositions the concert a predominant importance to lines in arpeggios and broken chords. The multiple and varied forms of these light or brilliant embroideries, the great sonority obtained by the extended course of the keyboard, the vibrant harmonies, the more colorful accents, the more transparent melody, all these motifs brought together seduced these ingenious composers, transcendent virtuosos, seeking new effects beyond the habits adopted or the examples given by their illustrious predecessors.

But, let us say it in all frankness, there has been a real abuse of this fashionable process; the natural sonority of the piano has been exaggerated, unwittingly creating a noisy and rowdy school seeking effect above all else, abusing the force and the pedal, stunning the listeners without thinking of charming them with the right words. These exaggerations provoked a salutary reaction among musicians of sense and taste; little by little we abandoned these procedures of high gymnastics in order to aim for: the sung

phrase, with a beautiful sonority, normal, well conducted; and we believe we had something to do with it in popularizing the works of the grand style of the ancient and modern masters.

Broken chords

All consonant and dissonant chords and all harmonic successions, used or to be found, can lend themselves to combinations of arpeggios or broken chords. In this last kind of strokes (broken chords), the notes of the chords, instead of succeeding each other in regular order, by making the different sounds of the chord heard, developed according to the place they occupy in the harmonic group, proceed by inversion, break the line, the natural order of succession, space out or bring closer the intervals.

These sorts of ingenious strokes cover the range of the keyboard less quickly and with less brilliance, but they have a very particular character of firmness of accent and give the skilful, practiced virtuoso the opportunity to bring out either the brilliance of his execution, or its good sound, by the clever way of linking the sounds together.

We repeat the same observations on the two fingering systems used for arpeggios. Get used to using the thumb and little finger on the black keys. Also practice broken chords, developed throughout the range of the keyboard, going up and down. Preferably use the second finger with the right hand on the black keys serving as support for the low notes, the third and the fourth preferably on the black keys, the high notes of the broken chord. The exact opposite fingering on the left hand: the third and fourth fingers on the low black keys of the interval; the second on the high black key; the thumb and little finger preferably on the white keys; but in this case, as always and without exception, it is by trying the most natural, simplest dispositions of the fingers that one will find the best fingering, the one that will avoid any useless contraction, any unmotivated effort.

Study in H. Herz, Stamaly, Duvois, Villoing, the numerous and varied formulas which they give as types of exercises.

Ornaments and notes of taste

If tasteful and well-placed ornaments are useful to the general effect of a piece of vocal or instrumental music, flourishes are even more necessary in piano music, which, deprived of the faculty of spinning sound like the voices and wind instruments. bowed, must compensate for this relative inferiority by a greater richness of harmony, more frequent oppositions of sonority, a greater use of ornaments in the singing phrases. But we must not fall into the abuse of frills which are explicable, motivated in the old masters.

For harpsichordists, our predecessors, the many varieties of ornaments employed not only corresponded to the taste of the time and the vogue for embroidery of all kinds, but above all had in view to dissimulate, by the frequent repercussion of the same notes, the lack of stability of the sound, the absence of prolonged vibrations of the attacked note. Spinets and harpsichords by Rameau, Couperin, Frescobaldi, Scarlatti, etc. not lending themselves at all to the sonorous effects, to the varied nuances of the modern piano, these masters of genius, to conceal the defective sides of their instruments, which were then the most perfect expression of the clavichords and virginals, adorned and embellished their execution. to infinity: hence those incessant embellishments, which today seem to us tiresome, monotonous, biased, and which disfigure for us their naive and charming melodies, their dance tunes so original and so characteristic.

Musicians curious about this precious genre will do well to consult the magnificent work of our late Méreaux, *Les Clavecinistes*³, as well as Farrenc's fine publication, the *Trésor des pianistes*.

These embroideries, which often today seem to us strange, bizarre,

³ All the abbreviations, all the flourishes of the old works of the Harpsichordists have been translated in full notes and measured in the remarkable Méreaux edition.

outdated, and which, for learned harmonists, truly skillful virtuosos, had their *raison d'être*, have for the most part fallen into disuse; they remain in the domain of scholars and researchers. Haydn and Mozart, in abandoning the harpsichord for the first attempts at the piano, had renounced the major part of these embellishments in their works. The school of harpsichordists was gradually transformed under the strong impetus of men of genius and the patriarchs of the modern piano school, Clementi, Cramer, Dussek, Steibelt... to arrive at the great illustrations, Beethoven, Weber, Hummel, Fied, Moscheles, etc.

Let us recognize, however, that the harpsichords, of such a thin, shrill sound, in comparison with the powerful vibrations of our modern pianos, offered varieties of timbre, keyboard couplings, finally allowed quite particular, curious, seductive effects. We heard and tried a harpsichord belonging to Jacques Herz, and we confess that the happy owner of this musical gem charmed us with his *Scarlatti-style* improvisations.

Of all the ancient ornaments preserved in modern music, the trill is the most important, the most used, the most brilliant as well as the most useful. So we want to devote a special chapter to it, not because we have the idea of codifying its many varieties, but because it deserves a double study from the point of view of technique and ornamentation of the melody.

After the trill, the most common ornaments in modern piano music are the *broken* or *biting*, the lower and upper appoggiaturas, simple and double, the voice ports at all intervals, the different *gruppetti*, the arpeggiated chord.

Modern composers, to be certain of having the accessory notes with which they embellish their compositions performed in time, in their proper place, write them in usual and measured values; but the music of the masters, engraved and re-engraved over the past fifty years, contains many flourishes in small notes, the relative

duration of which is often indicated in a very irregular fashion.

The interpretation of these ornaments is left to the individual taste of the teacher, who, if he does not have the tradition well, can be mistaken in good faith. We are therefore going to give some summary indications, referring for further details to the method of L. Adam and to the school of ornaments of Czerny, to the *Encyclopedia* of Zimmermann, and to a very interesting work by Félix Godefroid, entitled : *Song method applied to the piano*.

The appoggiatura, a stressed note, is an unprepared melodic dissonance, struck apart from the harmony serving as accompaniment. This flavor note is always placed on the strong beats or the strong part of the weak beats.

The appoggiatura is based, united, resolved in a word on an essential note of the chord by a minor or major second movement, according to the place occupied in the tonal scale. Almost always the lower appoggiatura is a minor second away from the main note on which it makes its resolution by rising one degree.

The upper appoggiatura is most often a diatonic note at a distance of a major or minor second, depending on the place occupied, from the main note on which it is based. Its resolution is done by descending one degree.

The duration of the appoggiatura is not fixed and invariable: this note of taste takes on the movement, the pace of the values to which it is adapted. In slow or moderate pieces, in expressive, singsong or graceful phrases, the appoggiatura notes take half the real value of the principal notes to which they are linked. It is the note of taste which bears the expressive accent; the note that follows is always less sonorous, almost erased, like a barely pronounced word at the end of a sentence. The borrowing of duration from the main notes of the melody is not always, as we have just said, half of the written value: there are many examples


where the appoggiatura borrows only a lesser value, the quarter or the eighth of the main note. In the lively movements and in the light strokes, the appoggiatura loses its importance as an accent, and merges into the general color of the passage.

An experienced teacher, if he knows the exact value of the words used in the musical discourse, will apply in time the differences of interpretation appropriate to the style of each master, according to the date of the compositions, the expression and the character of the passages.

We will make the same observations, the same recommendations for the execution of the voice ports, notes of taste placed at separate intervals from the main notes, to which they unite by carrying the sound by a very marked legato, in the manner of singers or instrumentalists, who rely on a low sound to cross a distant interval. These ornaments, suitably employed, are of a charming effect and of great elegance.

The ports of voice used on the piano can be done at great melodic distances, but, if it is a question of a phrase treated in the vocal genre, they must be used within the restricted limits of the voice.

This kind of ornament can also find its use in passages of lightness and grace. Field, Chopin, H. Herz, Ravina, Schuloff, Gottschalk, have given numerous examples.

The broken or biting, often indicated by this abbreviation sign () is a simple trill beat executed with great vivacity, in a rapid, incisive manner. The main note, the one that comes out of fulcrum, and not the small notes which must unite with the essential note. The double appoggiatura, lower and upper joined together, is often executed like the broken one, that is to say with extreme liveliness; but then generally the two small notes carry the melodic accent and not the main note.


We are used to translating the broken and the double appoggiatura in such a way that the essential note bears exactly on the beat, and marks the meter accent or the melodic accent. Some authors think, on the contrary, of having to attack the little notes on the beat; such is not our opinion: we much prefer to play the small notes a little before the striking of the beat indicated by the essential note.

One cannot watch too much over an almost general defect among the students: that of letting the broken note be converted into a triplet, three equal notes made softly and without accent.

The *gruppetto* is a melodic ornament of three, four or five notes, diatonically circumventing a singable note. There are several variants, many examples of which can be found in the methods already mentioned.

The *gruppetto* is most often written in small notes and also in the usual measured notes. This kind of completely soft ornament must be interpreted with grace, without haste; it borrows part of its duration from the note it grinds.

The *gruppetto* can be placed before the essential note, on the note itself and at the end of the phrase, between two main notes, forming the final cadence.

Here is the abbreviation sign that often replaces small notes () . The accidentals placed above the sign or below affect, according to their arrangement, the lower or higher note.

On the interpretation of taste notes - General observations

The ornaments, flourishes, notes of taste which adapt to the salient notes of the melody, to the final cadences of the singing, expressive or elegant phrases, should preferably be executed in a moderate rather than lively movement. We must take as a model the singers of great style, whose number unfortunately tends to decrease, and seek to reproduce their way of conducting the sound, of modulating the phrase.

This intimate and deep feeling of the predominance of vocal art in the interpretation of pure melody often makes us repeat to students: Translate this phrase, these ornaments in a vocal way.

It is with great discretion and extreme reserve that a virtuoso, even a good harmonist, must allow himself to add ornaments of his invention to the text of the masters. One must respect the integral thought, unless, as Zimmermann judiciously observes, it is a question of completing a harmonic progression, a succession necessarily interrupted by the composer, for lack of having had at his disposal, to the time when the work was written, the seven octaves of the modern keyboard. If the teacher is a harmonist and composer himself, he can do this additional work.

As for touching the text, as for embellishing it with arabesques, it is necessary before deciding to do so to feel very good harmonist and moreover initiated to the different styles of the masters, so as not to compromise the work by anachronisms, misinterpretation. Certain embroideries, charming in Field, Hummel and Chopin, would be gross errors of taste, applied to andante by Haydn, Mozart or Beethoven.

In the rapid passages and of irregular numbers, one will avoid stressing in a sensitive way the different divisions, which must be

fused into a perfect whole and an irreproachable equality. We make the same recommendation for the light, delicate ornamentations, for the fine embroideries which circumvent the melody, and envelop it in a transparent network; the bass must then retain its regular, symmetrical movement, serve as a regulator and as a harmonious metronome.

One should never, with very rare exceptions, change the harmony, modify the bass desired by the composer. To touch a work of the imagination, to truncate it, to break it up, is almost a musical sacrilege. Often awkward cuts are real mutilations; under the pretext of pruning certain harsh harmonics, one risks depriving the lines of their original, painful or savage flavor.

The permitted exceptions are therefore very rare. We can, for example, reduce to a fixed duration works that are too developed for a concert, or chosen as competition pieces. One can still modify the spacing of the basses, while respecting the harmony of the composer, in the passages of a contexture too spaced out for delicate hands or lacking the development necessary to attack with certainty traits of strength and bravery, struck or arpeggiated chords that exceed the normal octave range.

Trills

The trill, which is often wrongly referred to as a *cadence*⁴, is an ornament that consists of the regular succession of notes at a distance of a second higher, minor or major, following the diatonic or chromatic succession of the passage. The notes that carry the trill denoted by *tr* serve as the basis for this ornament and are the main note on which the trill is based.

The beats must be regular, equal, clear, rapid and more or less prolonged according to the value, the integral duration of the note embellished by the trill.

Always begin the study of the trill very slowly; then gradually accelerate the speed of the beats by increasing and decreasing the sound, if the duration of the trill allows this study of sonority.

The trill begins and ends on the note that bears the sign *tr*. The lowest initial note, the main note in a word, is that which bears the sign *tr*; the auxiliary note, added at a minor or major second distance but never augmented, is the upper diatonic note.

For some years, it has been customary for the composer to write in full notes the preparation of the trill and also the mode of ending he desires. In the past, the preparation and termination formulas were optional, as Herz so aptly puts it in his excellent Method.

Zimmermann, in his Encyclopedia, gives numerous examples of preparations and endings; the Methods of Adam and Lemoine also contain some interesting ones.

⁴ The melodic cadence and the harmonic cadence are rests, stopping times in a determined form that punctuate the musical discourse. The trill, so often placed as a brilliant ornament, a line, final on the cadence, is improperly designated by a name that does not belong to it, it adorns the cadence but is not the cadence itself.

The measured study of the trill, as we find it indicated in the Chanting Methods of Manuel Garcia, Damoreau, G. Duprez, etc., is excellent work. We then proceed by successively punctuating the beats in groups of two, three, four, six, eight; finally, by accelerating the speed as much as possible without the sharpness and regularity of the beats having to suffer from the acquired speed.

At the slightest irregularity, one must stop short and resume slowly, equality and the most perfect neatness being the first qualities of execution in this kind of ornament.

You have to learn to trill with all the weak or strong fingers, with the same ease, the same speed, the same brio; because it is not enough to acquire speed in the beats, one will also seek a lively and firm articulation, a great sharpness and a quite equal hammering of the two sounds which form the trill.

Care should be taken to prolong the trill for the full duration of the note on which it is placed.

The intelligent and persistent study of the trill is one of the best gymnastics to be done to equalize the playing, to strengthen the weak hands, to make all the fingers supple and independent. We will practice the trill of the five fingers, successively in all the keys; it is essential to insist, with both hands, on the groups of fingers that are weak, intractable or of less frequent use.

On the right hand, the trill with the 4^o and 5^o fingers is rarely used. Finger groups 1st and 2nd, 2 and 3rd, 3rd and 4th, 2 and 4th are very common.

On the left hand, the fingers that trill most often are the 2nd and 1st, 3rd and 1st, 3rd and 2nd. Very rarely groups 4th and 3rd, 5th and 4th.

The most common preparation consists in sounding before the principal note the note immediately below at a distance of a *second*, generally *minor*; sometimes the trill is prepared by the upper note. It is also very often done without preparation, but by slowing down the first beats.

In the diatonic successions, ascending or descending, of continuous trills, one avoids placing any intermediate note foreign to the trills; most often the trill is executed without preparation or termination, unless the composer pleases to indicate a mode of preparation and termination which must then be observed.

In the melodies and studies with a singsong and continuous trill, employed with so much skill by Wilmers in his caprices (the *Warbler* and the *Nightingale*), the uninterrupted trill must produce the effect of a sound prolonged, sustained, increasing or decreasing. of intensity, as in organ stops called *human voice* or *melodic tremolo*.

For the brilliant and prolonged cadenzas, which, if done by the same fingers, would inevitably lead to fatigue and unevenness, Henri Herz put into use a very ingenious mode of fingering that almost all virtuosos use: we regularly alternate three and four fingers, or on the right hand the groups 1 3 2 3/ 1 4 2 3/ on the bass 3 1 2 1/3 1 4 2/.

This mode of fingering, well practiced, gives the prolonged trill a biting, an extraordinary brilliance, avoids any fatigue and preserves the fingers their energy.

There is another very recent process, employed by Liszt, Rubinstein, Ritter and some virtuosos of the modern school: it is the divided trill with both hands, practiced by the timpanists in hasty rolls. This kind of trill, however exceptional it may be, produces the greatest effect when used appropriately in large halls

requiring an intense sonority.

Trills in thirds

Trills in flat thirds should also be studied in both hands, separately and together in all major and minor keys. One should exercise all possible, but regular, combinations and groups of fingers. We refer for the examples to follow to the methods and manuals quoted many times, and we also urge the studious pupils to seek and create new formulas themselves. They will thus manage to build exceptional technique.

Here are the groups of fingers to exercise on the right hand:

3 4 3 4
1 2 2 1

Preferably, especially if the first low note is taken on a black key:

4 5 4 5 4 5
1 3 } little used 2 3 } used 2 1 } very used

Trills in thirds with the left hand should be studied as all-finger gymnastics, but are actually practiced only with the following finger groups:

2 1 1 2 and 1 2
4 3 4 3 5 4

As for the simple trills, the preparations are optional, except precise and formal indication of the composer.

The trills in thirds can exceptionally be divided with both hands, by alternating them quickly and very regularly. Hummel, Moscheles and Henri Herz offer excellent examples.

Trills in sixths

The trills in sixths are a good study as independence and spacing of the fingers between them. They are done with the groups of fingers:

4 5 } with the right hand.

1 2

2 1

5 4 } with the left hand.

It takes practice to make them shiny, fast and with great evenness.

One can, as for the thirds, make them divided with two hands; but it is important that this alternating succession be extremely regular.

The trills in octaves require giant hands, of quite exceptional size; they are used with real effect only for the octaves, divided with the two hands and hammered, like the roll of the timpanists.

The triple trills, simple with one hand and double with the other, do not call for any particular observation, except for the obligation of an equal independence of the fingers, in both hands, so that the beats manage to be as regular as fast, given the hammering or single or double.

One can still, according to the arrangement of the trill, exceptionally employ the alternate division of the notes with the two hands. Here again, this succession must be rapid, regular, uninterrupted, and one never feels the slightest emptiness.

The quadruple trill is nothing but the trill in thirds and doubled sixths with both hands, or a mixture of these two kinds of trills.

A trill accompanying a song

When one has to execute a continuous trill and a song by the same hand, a sort of trait almost constantly used in the final cadenzas of concertos and in a good number of pieces for bravura, concert fantasies, one must first play the song without making the trill, pressing and holding the key that serves as the basis of the trill; then carefully measure and determine, according to the degree of virtuosity, the number of beats per beat of which the trill should be composed; finally adjust with precision the beats of the continuous trill which accompanies the song, according to the duration of each note of the melody, taking care to always strike the melodic note with the note which carries the trill.

There are many examples of this type of trait in the studies of Hummel, Moscheles, Cramer, Clementi, Kalkbrenner, Czerny, and, among the modern masters, in Herz, Doehler, Henselt, as well as in several of my studies.

Sometimes, to make the notes of the song more projecting, or when they are at too great a distance from the fingers which trill, one attacks first the melodic notes, while returning quickly, without any interruption, continue the trill under the song. — But, in principle, the notes of the melody should almost always be struck with the note which carries the trill.

Repeated Notes

This kind of rapid repercussion of melodic notes, much in use among the pianists of the generation which preceded us, was especially brought into fashion by Moschelès, H. Herz, Doehler, Kalkbrenner, and the numerous disciples and imitators of these masters. .

The difficulty to overcome, the goal to reach, is to obtain a rapid repetition, without intermittence, without perceptible hammering of the same notes. It goes without saying that the number of repercussions indicated and the times of melodic stops must be observed.

The effect produced must be sufficiently illusory for one to be able to believe in sustained sounds, in trembling vibrations, similar to the tremolo cantilenas that we hear daily on popular organs. The first effect is pretty, but quickly becomes annoying, like the quivering expression of certain violinists. It is necessary, in these kinds of passages, to bring the fingers quickly towards the center of the hand, immediately after the attack on the keyboard. The fingers, folded under the palm of the hand, then successively resume their lively and regular action for the measured repercussion of the melodic notes.

The unmotivated use and also the tiresome abuse of these sound effects ended up by obsolete them.

Fingering

To want to assign fixed, invariable rules to fingering would be to attempt an impossible enterprise; the new traits, the ingenious, original combinations of virtuoso composers vary ad infinitum, and new formulas are created every day. But, while making a large contribution to the intelligence, to the taste, to the thoughtful experimentation of masters and pupils, and without claiming to impose an absolute regulation of fingering which specifies for each finger its definitive mode of action, we can at least lay down principles that no one will dispute and which will serve as general rules.

All the serious methods of the piano, all the practical treatises on technique that we recommend to teachers, delve into the serious question of fingering with great art and erudition, laying down its first principles and also tackling exceptional fingerings. We therefore refer to these works, more particularly to those given to us. the masters of modern art, Adam, Hummel, Czerny, Zimmermann, Herz, Kalkbrenner, H. Lemoine, Villoing, Bertini, Stamaty. The principles are now determined; the general laws that flow from it can be summed up in a small number of precepts and axioms, a veritable decalogue of good skill. The laws are fixed; the derogations that may occur only confirm them.

Good fingering is about knowing how to give each finger of the hand its best determined normal place, its most direct action, whether for exercises or studies of technique, or for singing phrases or strokes of bravery; finally it is to choose among the docile agents of the hand those that reflection designates as the most agile instruments, the best disposed to translate the written note, the thought of the composer.

Truth be told, good fingering is the correct spelling of the performance; one succeeds or one misses a feature according to

the fingering employed. It is therefore essential to accustom pupils early to regularize their fingering, by combining the best disposition of the fingers and their most natural succession. One thus obtains the fingering which best lends itself to the desired accentuation, which identifies itself the most with the texture of the line.

A good number of passages allow for various combinations of fingers, but one should always prefer the fingering which will keep the hand as calm, sure, strong, which will make it possible to attack the key frankly and to execute the stroke with clarity.

The student must first try the different fingerings proposed, even indulge in his personal inspiration if he thinks it necessary, then stop at the combination that best suits his hand, small or large, ensuring more great certainty, whether the line is fast or slow. He will never forget, in any case, that it is necessary to begin by studying it very slowly by articulating with force, in an almost exaggerated way, to imperturbably master its technique.

Bad fingering means imposing awkward positions on the fingers that force them to make multiple, useless, tiring movements. If a good fingering simplifies the playing, gives it lightness, ease and grace through the most difficult combinations, a bad fingering makes the simplest movements difficult and unsightly, which become irregular and jerky.

Thus the possession of fingering, which quite naturally leads to good execution, will give the fingers the best position, will assure them the greatest freedom of action, will allow them to bind or detach sounds, to make the instrument sing, to draw from it, in a word, the most harmonious and complete sonority.

All the works dealing in depth with technique contain not only the fingering of the different varieties of scales, at the octave, the third, the sixth, in flat thirds, by contrary movements, major, minor,

chromatic, but also the fingering perfect chords and their inversions, that of dissonant chords, of the different kinds of sevenths in the fundamental state and inverted, of the ninth chords belonging to all the all.

From these fingerings are derived those of the arpeggiated chords developed and measured over the entire range of the keyboard, then the fingerings of the broken chords, developed like the arpeggios. All of these combinations of chords, arpeggios and broken formulas, in the various major and minor keys, have fingering patterns. We don't have to formulate them. Herz, Stamaty, Villoing, Duvois, Czerny, Dolmetsch, Delioux, Roubier, have published excellent lists of these formulas, often the same ones, differing only rarely and on secondary questions.

All features derived from scales should match the tonal fingering of the scale as much as possible; all the lines in double notes are part of the combined fingering of the exercises in double notes with raised hands and also that of the scales in flat thirds, in sixths and in octaves.

Finally, the fingering of chords of different kinds and of the inversion of the same chords serves as a type of fingering for the numerous formulas of arpeggios in thirds, sixths and broken chords.

In the passages derived from the scales or in the diatonic lines belonging to a well determined key, it is first necessary to be sure of the tone and the fingering of the scale, then to see the starting point of the line, the extreme note which serves it limit, choose the fingers that best fit into the ordinary fingering of the scale, finally modify the passage of the thumb if the line exceeds the extent of the scale or controls the action of one finger rather than another.

The fingerings of the scales, chords and arpeggios are so many benchmarks, precious, but insufficient to explain everything. It is

even more by the practice, the reflection, the reading of the many works fingered by Czerny, Hummel, Bertini, Herz, Moschelès, Kalkbrenner, Le Couppey, without forgetting those of our Classical School, that we will get used to a reasoned, logical and tight fingering. We also recommend (and in this we repeat our masters) to look for the real and good fingering by doing the stroke in the opposite direction, choosing the last note as the starting point.

This backwards fingering mode almost always puts the hand in the best desired position to make the stroke with certainty.

In the strokes which offer formulas repeated on different degrees, ascending or descending symmetrical designs, one must always, unless it is absolutely impossible, have the same succession of fingers corresponding with the same regularity to the texture of the stroke. By fingering in this way, one is sure to obtain, not only more equality and assurance in the execution, but also a firmer, more colorful, more homogeneous accent.

One is often forced to modify the fingering rules of scales or formulas of the same family, when these strokes do not reach or exceed the normal, regular extent of the scales. It is then necessary, to find the real fingering of the stroke, to place milestones in advance, to know which is naturally the finger which should be placed on the initial note and which one must necessarily arrive at the culminating point of the stroke, well also decide on the best way to get into the normal fingering of the tonal range.

In principle, except for rare exceptions controlled by the configuration of the lines, the starting point takes place on the thumb of the right hand, if the line is ascending and the first note attacked on a white key.

If the key is black and the stroke diatonic, almost always the second finger is responsible for attacking the stroke. The finger

chosen as the fulcrum on the way down will preferably be the third and better still the fifth, if it is a white key; the second, third or fourth, if the highest note is a black key.

The same rules of fingering are applied to the left hand, but in reverse. The fifth finger or more often the third serves as a starting point in ascending strokes which have a white key as their initial; the fourth, third or second finger, if the starting point is a black key. The highest note of the line will be attacked preferably by the thumb, if this note is a white key, and by the second or the third finger if the line rests on a black key.

It goes without saying that if these scale lines start on the upper part of the keyboard to go down, we will have the thumb on the left hand for a white key, and the second or third fingers, if the key is black. — You must always hasten to return to the normal fingering of the scale for the greatest certainty of the line.

Transposition

The study of transposition is neither a science nor an art, but a habit to adopt, a thoughtful gymnastics, a mental exercise in which it is very useful to shape the pupils early.

The study of transposition, like that of reading, must be begun as soon as the student has a good feeling for the different keys, and recognizes without hesitation the nature and number of accidents that each scale comprises.

It will be necessary first of all to exercise the pupils in written transposition, which does not absolutely require the use of the different keys, then to accustom them by degrees to the perfect possession of the accidents inherent in the new tonalities indicated by the transposition. This first work done for some time and gradually at intervals more distant from the *standard tone*, the piano teacher, and better still the music theory teacher, if one had the good idea to choose one who is a real musician, will have to explain very clearly and very often to the student how essential the various keys are, as well as their role, their functioning in the vocal and instrumental scale.

It is very important that the student be convinced of this point: that his ease in transposing will depend on perfect knowledge and frequent use of the clefs.

It is also necessary to carefully establish the ratio of the keys to each other, their real pitch, their place in the vocal scale, and the tolerance allowed for their use in the transposition to the piano.

This knowledge, which makes a good musician, becomes more familiar every day, even to simple amateurs wishing to acquire a serious and solid education in music as well as in literature. In the sciences and in the arts, the level of instruction and knowledge has

risen very high. Do we not see every day, without one being able to cry out for exception or eccentricity, hundreds of young girls, very independent by their fortune and their social position, making it a point of honor to conquer either their patent as a teacher at the Hôtel de Ville, or their first vocal or instrumental prize at the Conservatoire?

Let us sum up: for a pianist who reads fluently in all the keys, and knows the exact ratios of the different intervals between them, the transposition, even at first sight, offers only minimal difficulties. But, if one wants to obtain this confidence, this peace of mind, this strength which the certainty of not making a mistake gives, it is necessary, let us say it loudly, to be an intrepid reader, shaped for a long time to a kind of work which affirms par excellence the strongest musical education.

We will not finish these summary indications on the real and practical usefulness of transposition, on the immediate and daily interest, for an amateur musician or artist, of being able to transpose a melody or an air at sight, without adding that, for the virtuosos of which technique is made, the fingering based on reasoned, firm, well-defined principles, the study of transcendent difficulties and transposed fugal pieces, gives talent, virtuosity, musical knowledge incomparable authority and power .

Here is, in our opinion, the best method to follow to transpose on sight, whatever the proposed distance:

It is necessary: 1° to be well fixed on the key and the mode of the piece which one wants to transpose.

2° Know very exactly the place and the quality of the initial note in the diatonic scale; for, this first note being both the starting point and the point of comparison of the new tonality, it is obligatory not to have the shadow of a doubt on its melodic or harmonic value.

3° To preserve, in sight transposition, as in written composition, *identical ratios, exact distances, intervals quite similar to the original tone.*

These first points well established, it is important to realize the superimposed clefs which operate the transposition at sight, clefs whose reading lowers or raises according to the will of the reader by 1, 2, 3, 4, 5, degrees the tone primitive.

The technique of the keys, their more or less easy reading, are only a matter of habit, and it is very wrong to make a scarecrow of them for the students. It would be necessary, from the outset, to prove to them, by daily exercises, that it is no more embarrassing to read on the *treble clef of second* or on the *bass clef of third*, than on the treble clef, second line, or the bass clef fourth line.

The more or less frequent use forms this only obstacle. The point of reference being given and well agreed, the real difficulty is to accustom the eye to orienting itself quickly in the lines and spaces of the staff, to measuring with precision the interval which separates a note from another placed on a different degree of the musical scale. It is also necessary that the feeling of the tonality and the education of the ear are such that the accidents inherent in the new scale come to place themselves under the fingers, without the slightest concern.

The serious difficulty, as regards the transposition of piano pieces where frequent modulations meet at distant tones, begins, for the reader poorly accustomed to this play of modulations, with the transformation and change of *property* of the accidentals in the new tones.

Thus, for example, the key signature of the primitive tone including flats, the accidental naturals can, according to the key signature of the new tone, result in the transposition, by sharps; on the contrary, if the primitive tone requires a determined number of

sharps in the clef, and if the transposition takes place in a flat key, the accidental naturals, modifying the diatonic notes which belong to the scale, are expressed in the transposition by flats .

These mutations, these accidental transformations in which, in principle, one recognizes a *determined action*, demand from the reader a fairly great habit, a perfect feeling for tonality, modulations and the exact relationship of the intervals between them.

These summary indications, added to the teacher's explanations, aided above all by frequent special exercises, should gradually facilitate the pupil's visual transposition, especially if this work is based on the indispensable study of harmony, without which he cannot t is not possible to become a good musician in any sense of the word.

Of labor and division - hours of study

If you love life, don't waste time, because that's the stuff life is made of.
(FRANKLIN)

Regular, intelligent work, sustained application during study hours, will always result in rapid progress, if the musical aptitude of the pupil responds to his good will. All intellectual work is really productive only if it is done with reflection; progress does not depend so much on the number of hours spent in study as on the conscientious care and persevering, reasoned will that the student brings to it.

One can act without working, said Condillac: it is completely the case of pupils of good will, but thoughtless who repeat indefinitely, without fixed goal, certain difficult passages recommended to their fingers.

For work to be useful and fruitful in results, observation and analysis must accompany any serious effort made to overcome a difficulty. So we repeat it; one cannot bring too much awareness and care to the studies, even elementary ones, of technique. All frequent repetitions of the same formulas must be done in a patient, thoughtful way, without ever distracting the attention from the goal towards which one wants to aim. Let us add that quickly and well rarely go together in a good job.

We recommend that teachers instruct students on how to provide a variety of PA interest. rite, accent and rhythm to daily exercises and scales; not only is it a certain means of attenuating the aridity of this useful work, but moreover one learns, by these different attacks of the keyboard, to modulate the sound.

Rhythmic exercises will strengthen the feeling of measure, and of

the moment when the student will have understood that he hastens his progress by subjecting himself each day to repeating a certain number of chosen formulas, summarizing the main difficulties, such as *repeated notes with raised hands, trills, thirds, sixths, arpeggios, octaves, simple and figured scales*, etc., etc., the teacher can be assured of success.

Too prolonged attention inevitably produces lassitude of mind, fatigue, nervousness; so we believe it useful not to work for more than two consecutive hours, but often returning to the same difficulties, stopping there long enough to analyze them under all their aspects, being animated by a stubborn will to conquer: in short, we must learn to observe ourselves, to listen to ourselves and to compare all things. In this way, what at first seemed impossible to us, will quickly become affordable, then easy.

The study of daily exercises and brilliant special formulas in no way dispenses with the work of the scales. By studying them slowly, then faster, one acquires equality, agility and straight playing. It is also through the study of scales that one learns to modulate the sound, by graduating it from the piano to the strong, and from the strong to the weak. Playing pianissimo and in a very distinct way is still excellent work, which one must do after studying *hammering*.

We believe it is essential to devote at least an hour each day to working on technique, half an hour to reading at first sight, then a second half hour to the pieces already known, which we must keep under our fingers and always perfect. . It is in this way that one will manage to make up a repertoire of pieces, by going over them successively in a regular order, each week, and taking care to choose them from among the most remarkable works of the famous masters of all the schools.

If it is necessary to bring a conscientious choice to any work, it will be easily understood that one cannot be too demanding, when it is

a question of perfecting and engraving in the memory the choice pieces already learned.

One should always study, at first slowly and often with separated hands, observe with exactness all the indications and the marked signs, repeat with perseverance the difficult strokes whose fingerings one will have previously traced; in a word, extreme care should be taken even in the most minute details of measure, fingering, accents and nuances. The movement indicated by the composer should concern the student only once he has reached the final level of perfection of the piece which has been the subject of long studies for him.

As for the work of reading at first sight, we summarize our thinking, advising the pupils to begin, before reading, by clearly stopping the movement, the measure, the regularity of the beats and their subdivisions, the tonality and the character of the piece.

It is necessary—unless you are very used to it—always decipher below the indicated movement, imposing on yourself the duty of not stopping or starting again. you must know how to make a mistake in time, never repeat a dubious and false note, avoid it in the next bar, and count mentally, if you don't have a metronome to fix the time imperiously. We must graduate the difficulty and the choice of the pieces of reading according to the aptitude, the facility of the pupils and their preliminary studies of solfege⁵. Harmonic knowledge, or at least the feeling of tonalities and modulations, is of great help for reading at first sight; to decipher slowly, without stopping, observing exactly all the written signs, is already showing skill; but it is necessary to be able to manage to

⁵ This preliminary study of music theory is absolutely essential for young people; pianists. - They will be able to draw even greater results from it by combining the exercises and lessons of the little music theory and the musical reading tables of Edouard Batiste, with my hundred little piano studies, with 2 and 4 hands, whose title and purpose : the *Art of deciphering applied to the piano*.

translate, in the movement and with the feeling of the masters, the pieces whose excessive difficulty is not an insurmountable obstacle to a spontaneous interpretation.

The four regular hours devoted to the study of the piano must be divided into at least two periods.

For the first two hours, we advise the teachers to run the special studies of technique and those of style, always following the degree of force corresponding to the progress of the student, because we consider it a bad way to advance. undertaking a job too much beyond one's strength.

We will reproduce the progressive nomenclature of finger and style studies that we particularly recommend. However, each year seeing an increase in the number of good works, despite our decision to know everything that is published, we may well be able to commit some involuntary oversight; in this case, we will hasten to rectify or complete this nomenclature at each opportunity that will be offered to us.

The works of C. Czerny form, from the first elements to the most transcendent special difficulties, the most complete school of technique that we know. Clementi, in his *Gradus ad Parnassum*; Cramer, Kalkbrenner, Hummel, Moscheles, Herz, through their collections of studies, offer a complete teaching of the fine school of modern style. Handel, Bach and Scarlatti, in their fugues and fantasies, personify the great school of the seventeenth century, which served as a model for the masters who followed the school of the bound style.

In another order of ideas, Bertini, as well as Czerny, left for technique and style complete works embracing all degrees of force and dealing masterfully with technique and style. M.M. Lemoine and Schonenberger have both published Bertini's two complete collections of melodic and special studies, embracing all degrees of strength, from the insane to the transcendent difficulties. These are

two fine examples of what the creative will of a master of genius can do.

Alongside the Bertini, Ravina and Stamaly have written delicious collections of salon studies, in which the formulas of technique unite with the most elegant melodic thoughts. Camille Slamaty, with her *Rhythm of the Fingers* and her new collection of *Song and Technique Studies*, has conquered the first rank in this double specialty. Chopin, Kessler, Thalberg, Prudent, Gorla, Lacombe, Doehler, Godefroid, Lefébure, Rosenhain, Henselt, Hiller, Méreaux, Joseph Grégoir, etc., wrote a large number of concert studies and caprices, where the style and virtuosity have been taken to the highest degree.

The work of Stephen Heller finally forms a complete teaching and which holds a place offline by the poetic nature of the ideas, the new traits, the rhythmic combinations, by the concertante, symphonic and dramatic form, finally by the qualities which characterize his style.

The last two hours of study having to be devoted to classical and modern pieces, we recommend the same meticulous care for the choice of pieces corresponding exactly to the degree of strength of the student; moreover, it is necessary to avoid giving to children, whose hands are not developed enough and whose fingers do not have enough distance, the pieces containing frequent passages of extension. If, by dint of skill and study, children succeed in executing these sorts of strokes, it is most often by necessarily contracting the hand; the execution then becomes painful, the playing hard and the quality poor.

We make the same reservation for the strokes which require too sustained an expenditure of force, or too prolonged action of the wrist. Almost always the pupil gets into the habit of stiffening the arm, and the efforts expended are most often for a defective result.

It is therefore important to choose the study pieces in conditions of execution perfectly proportioned to the degree of aptitude, skill and strength of the student, and preferably, for small hands, pieces specially written by experienced men.

A feeling of eclecticism of course must also guide the choice of pieces, and this without distinction of school, having only in view to choose what is really beautiful. From the beginning of the work, the study of old and contemporary masters should be done simultaneously. We recommend that teachers guide the taste and feeling of their students, while leaving each individual their own. It is necessary to combat the tendencies to exaggeration, which the too exclusive study of certain masters could produce, by alternating the study of expressive pieces with those which are demanding. rhythm. The indications consecrated by the experience of skillful masters cannot be repeated too often.

We will end, as Clémenti did in his Daily Scale Exercise, with these words: *Laus Deo*, praise be to God! Yes! work is a prayer pleasing to God; but we will add that if praying well doubles the value of prayer, it is the same with work and that, if time is the stuff of life, one must know how to use without extravagance the hours devoted to study.

From memory

It is at the very beginning of studies that the students' memory must be exercised. One must early cultivate this precious faculty, which makes it possible to retain, to preserve, and to awaken at the desired moment the impression produced, the sensation perceived, the idea expressed, - in a word, to find the effect, when the cause is far away.

In musical matters, the memory of the sounds, the exact feeling of the durations, of the beats of the measure are sure indices of good organization. We recommend that teachers accustom their pupils little by little to memorizing melodic phrases, short at first, then progressively longer, gradually increasing the range and difficulty of the pieces learned from memory, — according to the aptitude and the more or less facility of the pupils.

Memory is a natural gift, the complete failure of which nothing could compensate for; but daily exercise strengthens it, extends it, makes it make serious progress. There are certainly rebellious memories which the most obstinate work cannot soften or tame; but, in principle, when the education of the ear has been undertaken at the beginning of musical studies by solfeggio, the obligation to give the notes indicated the desired intonation is already an elementary initiation to memory. The ear is obliged to perceive, to retain with precision the sound that the voice must reproduce.

There is a kind of finger memory for long-studied fast or difficult strokes; the fingering, the rhythm, the texture of the strokes give the fingers a kind of mechanical, automatic movement, where the spirit of reflection and the will to follow the musical thought do not always intervene. When the teacher has to repeat the work of memory, he will have to pay particular attention to the rigorous accuracy of the basses, an accuracy quite rare among students who

do not have an equal degree of melodic and harmonic feeling.

We have had many times, in our long career as teachers, the opportunity to observe this phenomenon: memory has varied and distinct compartments in our brain. This marvelous device, which photographs our impressions, our sensations, is not the same in all individuals. The memory of words, that of numbers, the memory of sounds, the memory of facts, the memory of a landscape, the precise image of facial features, are so many separate memories, special faculties. Happy and privileged those who possess them all and to the same degree!

Only, just as one can, by daily gymnastics, strengthen a weak organ or develop its power, all the faculties of the mind can, by a reasoned, intelligent, everyday culture, acquire vitality, a marvelous force of action. So let's exercise memory early.

A musician without memory will be obliged to read from the notebook the studied piece which he performs in public; hence a thousand annoyances, a thousand little accidents capable of nullifying his virtuosity, of annihilating his talent and the fruit of his labor at the most interesting moment, in the most brilliant passage, the most pathetic phrase. - If the page is turned badly, if one of the pages is out of place or has fallen off, finally if the performer is forced to have recourse to the more eager than skillful kindness of an amateur too little musician or distracted, it is necessary to renounce the well-spoken and the long cherished effect.

How can the artist devoid of memory abandon himself in confidence to the inspiration of the moment? Preoccupied, up to the last measure of the piece, with the foreseen accidents which may disturb him, it is impossible for him to concentrate all his faculties, to collect himself in order to translate the master's thought with soul. Let us take for example a speaker with emotional and powerful speech, skillful and firm in reply, knowing

his subject well and compare him for a moment to someone who reads or, to put it better, who drags himself along a speech, seeking the page absent, resuming the interrupted period, jerking its flow and truncating its effects. For the vocal virtuoso as for the musician, memory is an indispensable quality. Let us add to it the spirit of the occasion, the coolness, the perfect possession of all the natural means.

A virtuoso may not be an improviser like some great orators, but he must at least, like the dramatic actor, know his role perfectly, possess all the nuances, the spirit and the accent. In the theatre, do we ever see an artist reciting his role with a notebook in hand? To avoid a misinterpretation of this kind, it is necessary, we repeat, to set about it from the beginning of musical studies, and to exercise without delay the memory of pupils, amateurs or artists.

Of style

Music, like literature, has its elements, its syntax, its rhetoric and its different styles. In the art of the composer, style is used to designate the set of qualities and methods of execution that each master brings to the way of expressing and carrying out his ideas.

The style is not the genius, but the brilliant envelope which serves to assert it. The attribute of genius is the gift of creation; style is the art of speaking well. Genius gives life, style gives form. The character of genius is in invention, that of style in the skill of work. The man of genius has his own way of thinking, feeling and expressing. Style consists solely in the art of choosing one's ideas with taste, of presenting them with clarity by observing the laws of relationships, of correct proportions. Elegance, naturalness, energy, power, etc., are the qualities of style.

Inspiration is spontaneous, it is the flash of fire that genius brings forth; while, to acquire beauty of style, a long and slow cultivation is necessary. Work, reflection alone can develop this kind of merit. The style is clear, image, brilliant, if the composer has an expansive imagination, a great lucidity in the way of formulating his thoughts, finally the knowledge necessary to develop them in wise and harmonious proportions. On the contrary, the style is dull, colorless, diffuse, heavy, if the musical writer lacks invention, wit, and the skill of conduct necessary to properly present his ideas.

The character of the composer, like that of the writer, is communicated to his works; his expression is impregnated with it, it is what made Buffon say: "The style is the man."

An elegant, easy turn, certain habitual turns of phrases, cadences, and accents, give a particular character to the works of the masters who are in the habit of employing them; it is like colloquial language, the kind of mind that is more natural to them; this is

what is called the manner, the methods, the style of a master. If the style is more particularly in the domain of creation, one cannot however refuse this beautiful quality to the artists who, while faithfully interpreting the works of the masters, know how to imprint their own individuality on them.

Although in instrumental music, expression without the help of words only offers the mind a vague, indeterminate image, and which each, according to his feeling, his character or the situation of his soul, can create for himself. a different theory of expression, one should never lose sight of the vocal accent; for we in no way accept that instrumentalists have a particular way of phrasing. The laws of harmony and melody certainly have rules which must be observed in musical diction; but above all the vocal accent is the guide which the virtuosos must never abandon; it is Ariadne's thread that will surely lead us to the marvelous temple of melody.

The study of music, as well as that of the liberal arts of which it is sister, can be done with various methods and processes. Every famous artist, composer or virtuoso, aspires to found a school through the style of his works, through his execution or his teaching. Genius does not enslave itself and does not need a guide; yet all the masters, even the most famous, proceeded by way of imitation before tracing new paths. The influence of the first teachings, the great examples of the heads of schools, always direct the first attempts of the masters who will in their turn create new formulas. To charm, to move, to interest, such must be the aim of the composer or the virtuoso performer. The charm of the style depends on the natural, easy, elegant, graceful turn of the melodies, on the piquant, unexpected, happy originality of the accompaniments, on the harmonious proportions of the musical discourse, and above all on the truth of expression, of character, of accents given to the pieces according to their genre.

In moving passages of a passionate, dramatic style, the performer, while giving the phrase the agitation and the accent which express

well the action of the soul, will have to use with great care sudden transitions. of strength and gentleness. The too frequent use of these kinds of effect is just as tiring for a delicate ear, as a continual mixture of sharp colors would be for an amateur of painting. The art consists in carefully observing the graduation of accents, sonority and movement, in varying the nuances to infinity according to the affections that one expresses.

The skill lies in knowing how to use these varieties of accents appropriately, and in turn to make the expression which characterizes the musical discourse dominate, without however losing sight of the overall style of the work; for all the details must contribute to the general effect in order to preserve unity in variety.

The beauty of the style depends on the nobility of the thoughts, the inspiration and the order given to the ideas. The merit of the expression and the style of execution is to render with truth, without exaggeration of accents or blandness of feeling, the thought of the masters. A simple style can be perfectly combined with sober ornamentation, a noble and distinguished look. The andantes of Mozart, Haydn, Beethoven and several other masters provide fine examples of this.

The elegant, graceful style admits frills, fine, ingenious, delicate lines which embroider capricious arabesques on the melodic canvas. Field, Hummel, Herz, Doehler, have excelled in this genre. The pathetic, brilliant, imaged style is based on powerful effects, passionate dramatic accents, where the nature of the expression is eventful, warm like the circulation of blood. Beethoven, Weber, Chopin, Mendelssohn, Moschelès, F. Hiller, Alkan, Heller have, in different data, followed this beautiful path.

Modern emphasis and expression are in no way applicable to the naive style of plays by Couperin, Rameau, Lambert, etc. It would also be a strange anomaly and anachronism to attribute modern

intentions to the fugal pieces and fantasies of Bach, Handel, Scarlatti and Durante. Each period has a physiognomy which it is necessary to know how to preserve, under penalty of completely distorting the style; it is even necessary, as for certain ornaments, unusual nowadays, to go back to the source of the methods of the time to have the explanation. Rameau, Couperin, in their methods, give a large number of examples of these ornaments, now superannuated, which were found at every measure in the pieces of that time.

The art of counterpoint and harmonic combinations, so highly carried by the Bach family, being the truest expression of the fugal and imitation style, a very special study will be made of the kind of accentuation and expression compatible with this music. The gradation of sonority, the rhythmic accent, the feeling of dialogue, must predominate in the execution of these works. It takes wit to render clearly in every detail the ingenious combinations of varied rhythms which intersect, intertwine, and yet must retain a distinct allure. But you also need a great independence of fingers to really feel the fine harmonics, which require an exquisite delicacy of touch.

The great art of execution is to know how to translate, in the feeling that characterizes each master, the varied tricks, the subtleties of thought, of expression of which their style is composed, and that without affectation, simply, with that naturalness which is the perfection of the art.

Intelligence, will and feeling united to a methodical spirit, to a sago progression in the studies, will give to the pupils this invaluable quality of a varied, flexible style, modifying according to the masters, that is to say of a style by turns naive, graceful, elegant, simple, noble or pathetic.

Accentuation

Legato, staccato, portamento, and martellato.

We will often have occasion to repeat it: the sound is not completely finished, on the piano, and can be modified in a thousand ways under the intelligent action of pianists who make a reflective study of sonority.

This property of modifying the sound, not only from the point of view of intensity, but by different attacks and inflections which can be isolated or combined, seems to us to be one of the great advantages of the piano over the organ; this faith of the instruments. Up to a certain point, on the piano, we can replace the variety of timbres by the different modes of attack, and, whatever we say, we have the possibility of modulating the sound under the pressure of the fingers.

There are four very different ways to impart movement to the keyboard: *tied, detached, carried, and hammered* playing. Each of these processes must be elected linked separately and can become the source of an infinite variety of rhythmic accents. The configuration of the strokes, their development, the movement and the character of the pieces, the different style of the masters are all varied elements which lend themselves to the modifications of accents.

Let's not forget to mention that the native qualities also have a very big influence on the accent.

Later we will formulate our thoughts in this respect: today let us limit ourselves to establishing that the different methods of attack of the keyboard, apart from the nuances of sonority, replace the action of the bow on stringed instruments. Francis Planté's marvelous and colorful playing is irrefutable proof of this.

Linked play (legato)

It is not enough, to play legato, to have perfect independence of fingers, a flexible and free articulation, a soft or energetic attack, according to the nature of the stroke, and to know how to never leave the key which one has under the finger before having prepared the attack of the note which immediately follows. What matters above all to obtain legato playing is to avoid any oscillation of the hand and the wrist; because, without this indispensable precaution, the fingers have no matter how closely you squeeze the keyboard and try to link the sounds together, the movement of the hand and the jolt imprinted by the wrist react on the fingers, and you have, in spite of yourself, a *hammering* effect, a playing skipped which is the opposite of *legato*.

To overcome this defect, several famous masters have devised mechanical processes, the most commonly used of which are: the hand guide and the *dactylion*.

Kalkbrenner's hand guide consists of a double horizontal bar placed above the keyboard. This kind of double ruler extends from one end of the piano scale to the other and maintains the wrist at a determined elevation. The hands thus supported at an elevation stopped by the teacher can traverse the keyboard or remain in place, leaving the fingers all their freedom of action, and without reacting on them by a lowering movement which has become impossible.

The main purpose of the *dactylion* is to give all the fingers equal strength by imposing a traction on them which develops the independence of each of them.

This very ingenious system, due to our dear colleague and friend, Henri Herz, consists of the action of rings attached to springs and placed above the keyboard. The fingers entered in these rings have

to overcome a certain resistance force to bring the ring close to the key. The note struck and held for the time determined by its value, the ring and the finger resume their perpendicular position above the keyboard, under the action of the spring, which raises the finger to the first pitch.

This excellent process can be combined with the action of the guide-hands; but, while recommending them, we persist in thinking that an intelligent will can supply the employment of these mechanical means. The results obtained by sustained care, a persistent will are preferable to ingenious gymnastics intended above all to come to the aid of the attention that one does not always obtain from students⁶.

Field, who possessed, like Hummel, in the supreme degree, bound playing, a marvelous delicacy and evenness, often advised his pupils to do their finger exercises with the hand resting, placing a light weight or a piece of change on the back of the hand, with an express recommendation to keep it there. This means, apparently childish, can be usefully employed, because it is thus possible to fix the attention of the pupils on the result so difficult to obtain: perfect independence of the fingers, without useless movement of the hand.

Independently of these indications pointed out by the teachers who

⁶ In recent times, however, there has been a debinding, mute keyboard, which is all the more recommended to the attention of teachers and students, as it is accompanied by small exercises. This unbinding keyboard, whose author is Mr. Joseph Gregoir, renowned in France, Belgium and Germany for his remarkable piano studies, consists of a piano keyboard with twenty-five keys, to each of which is fitted a spring which gives, by means of the simplest mechanism, varying degrees of resistance. This method makes it possible to gradually increase the force of resistance of each key separately, over the whole range of the keyboard, so as to make each weak finger perform the exercises at a higher degree of pressure than for the other fingers. This isolated and relative work of each finger, especially the fourth, necessarily succeeds in giving each of them the same strength, the same suppleness, and consequently the same independence.

do not neglect any of the means relating to the perfection of technique, we particularly recommend to the pupils in whom the education of the ear is already a little formed to constantly attach themselves to the gradation sound in all kinds of melodic or harmonic successions, even in purely rhythmic formulas. It is, in our opinion, the surest way to acquire this linked and singing style, which is the touchstone and also the pitfall of a large number of pianists.

The art of leading the sound from one note to another, giving less sonority to the notes which have only an accompaniment or filling interest, is one of the fundamental principles of linked playing.

This almost imperceptible degradation of sonority, like a well-conducted crescendo, skilfully managed, and passing successively through the intermediate nuances from soft to strong or from strong to weak, is one of the greatest difficulties of the piano; it cannot be studied too early; because it is necessary to be able to manage to execute quite naturally, without thinking about it, these kinds of vocalizations of the fingers, quite impossible for those who have not made a special study of sonority, and have not become accustomed, from the first lessons, to modulate the sound.

It is therefore not enough to devote several hours each day to doing scales or finger exercises; what is important is to study sonority in all its nuances, and above all the art of linking sounds together, by harmonizing them, that is to say by grouping them by chords in the passages that support the other sounds.

We do not have to list here the special exercises suitable for developing the independence of the fingers and their agility. We have already indicated, in the paragraph dealing with the usefulness of the exercises, the works which we recommend in preference, as summarizing the best arrangements for attaining this result; it is not, as we well know, enough to play the piano well; but we maintain it as a gymnastics just as necessary as the

pose of the voice and the spun sounds, practiced every day by the real singers.

My seven modulated exercises, the scale exercises of Clementi, Zimmermann and John Field seem to me to have to complete the daily exercises every morning. Cramer's Studies, First, Second, Third, and Fourth Book; Hummel's studies, dedicated to artists; the twenty-four studies of Moscheles, the studies of Kalkbrenner, those of Boely, and perhaps mine, op. 25, seem to me to belong to the bound style, and should help to acquire this precious quality of legato playing.

Czerny's studies: "*Du legato et du staccato*" and those entitled: *The Art of Untying the Fingers*, also seem to me to have been conceived in the particular data that I am indicating. The School of the Left Hand by the same master, and the Studies of the Trill and the Left Hand of Berlini, are also excellent works of special merit.

It is understood that we are only talking about studies suitable for developing legato execution. The school of H. Herz, those of Bertini, of Ravina, of Stéphen Heller, of Camille Stamaty, of J. Rosenhain, certainly offer excellent and numerous studies in the bound style; but we point out here the masters who have more particularly treated this very special side of the execution.

Clementi's *Gradus ad Parnassum*, Handel's and J.-S. Bach's fugues are the highest expression of the bound style.

A musician capable of *playing well the Gradus ad Parnassum* and the Well-Tempered Harpsichord of J.-S. Bach, possesses real merit; he must certainly have all the qualities esteemed by artists, and if his execution does not offer the brilliance and that often deceptive brilliance which pleases the multitude, let him make up his mind; in this, as in almost all questions of art, it is necessary to know how to prefer the appreciation and the praises of the artists to the applause and the enthusiasm of the crowd.

We believe *legato playing* is one of the main qualities of good performance, and we are not afraid to assert that well-directed studies should be based on this fundamental principle, just as transcendental studies are more particularly aimed at the expression and the ideal side of the execution.

But, these principles laid down, it goes without saying that *legato playing* in no way excludes the variety of accentuation, and that *staccato*, *portamento*, heavy or hammered playing also find their application, depending on the effects to be rendered. This is, moreover, what Félix Godefroid, the virtuoso-composer, has so skillfully developed from both a practical and theoretical point of view, in his first book of the Singing School of the Piano, a precious singing method applied to the piano, whose publication has filled a real gap in education.

In piano music with several real parts, certain passages with sustained notes seem rather written for the organ, whose sonority is prolonged at will, than for the piano, whose limited vibrations die out by degrees. This graphically rigorous notation is made with a view to good musical spelling, for the intelligent and scrutinizing eye which wants each note to be represented exactly according to its real value.

This explanation given and this reservation made, we posit in principle that it is necessary to attack with more force, to accentuate in a more incisive way the notes whose sound must be prolonged longer, because of the duration indicated, and of the melodic or harmonic importance of the values expressed in musical discourse.

The *staccato* is obtained by a flexible and free attack of the keyboard, made by the wrist or the fingers, sometimes even by this simultaneous double impulse. In passages of lightness and rapid movement, the attack of the keyboard must be lively and the

impulse given to the wrist by the forearm transmitted with enough agility to lend itself to the fastest successions of sounds.

If the movement is moderate, and if the passage does not require firmness, the impulse is naturally slower, but the supple and light action of the wrist always remains the same. The forearm adds to the movement of the wrist a rapid and strong impulse, which it dispenses on occasion according to the nature of the stroke. In certain passages that are excessively light, delicate, and in simple notes, the staccato is done with the tips of the fingers, almost without movement of the wrist.

In addition to the special studies of *staccato* by Czerny, that great master of technique, we would like to point out the *Etude en octaves* by Kessler, that of Lacombe, by V. Alkan, the *Etude-valse* by Lefébure, the *Momento di capriccio* by Weber, op . 12; one of the characteristic pieces of op. 7 by Mendelssohn, the 3rd prelude of the fugues of this master, a tarantella by Doehler, *The Hunt* by Heller, a delicious *toccata* by Th. Thurner, etc., etc.

The study of these characteristic pieces, already of great difficulty, can only be carried out successfully by advanced students. What is needed, above all, to soften the wrist and acquire the independence and elasticity necessary for the execution of staccato strokes, are *rhythmic* exercises, in pairs, threes, fours, sixes, eights, etc. , etc., at the beat determined by the metronome and progressively faster.

The repeated notes in thirds, sixths and octaves, the diatonic and chromatic scales in octaves; the arpeggios in octaves of consonant and dissonant chords, in the whole range of the keyboard, are above all the preliminary studies to be done in order to obtain this flexibility of the wrist, this independence of the hand isolated from the action of the arm, which are the basis of the staccato in particular, and technique in general.

We refer, in this respect, to the conscientious work of the *Rhythm of the fingers* of Stamaly.

Portamento

Portamento playing is obtained by adding to the pressure of the fingers, or to the attack of the wrist, the action of the forearm which presses more deeply on the keys.

This manner of attacking the keyboard, which sometimes permits a slight alteration of time, is very frequently employed in modern music. It should not, however, be abused, but reserved for the passages of a very marked expression and a pathetic accent.

If we look in spoken or written language for a comparison with this process of musical phrasing, we find that the sounds carried correspond quite exactly to the habit that some people have of underlining the important passages of speech, and of emphasizing more strongly on the expressive words and thoughts that should carry.

Martellato

Hammered playing is obtained by giving each note, whether single or double, a lively and strongly accentuated attack. In all the successions in double notes which do not embrace the range of the octave, one can dispense with adding the action of the wrist and the forearm to the energetic attack of the fingers. But hammered playing is especially used in passages in octaves which require brilliance and brilliance.

There are many examples of this in the ends of sentences or the measured climaxes of modern fantasies. As the French word hammered, or the Italian term *martellato* perfectly indicates, the fingers or the wrist must, in these sorts of passages, be launched with vivacity on the keyboard, so as to communicate to the hammers which make the strings resound, a energetic and vibrant attack. Also this mode of articulation is used most often in the lines of an energetic character and a brilliant sonority.

There are still many examples of this in concert and bravura studies.

Let us quote among the best (and doubtless we shall forget some more): the eighteen great studies of Herz, the twelve of Rosenhain, those of Alkan, of Lacombe; the characteristic studies of Moscheles, Hiller and Heller; the artistic studies of Bertini, the concert studies of Thalberg, Doehler, Prudent, Schuloff, Gorla; those of Ravina, Lefebure, Mathias, Taubert, Henselt, Kessler, my twenty-four studies of style and bravery, the poetic collections of Chopin, finally the large and beautiful studies of Méreaux, which are in our opinion the most important to the modern school from the point of view of style, technique and originality of fingering.

Also, these studies can only be fruitfully worked on by pupils having a talent formed by the methodical studies of the masters

already mentioned.

On accentuation considered in its relation to sonority, meter and rhythm

Accentuation, which should not be confused with expression, belongs to the field of education.

Children are taught to *read* with the vocal inflection appropriate to words, sentences, and even the situation. These nuances of diction are, in our opinion, the elementary accentuation of spoken language. This is entirely, we repeat, in the field of education. But, especially in music, one does not learn to speak with expression; this precious germ is in us, and it is almost instinctively that we translate our feelings, our impressions. The talent of the master then consists in guiding, containing, or developing this innate touch, this natural gift!

If the pupils sometimes exaggerate the expression, more often still, by the apprehension of appearing mannered, affected, even ridiculous, they fear or neglect to express quite naturally what they feel.

It is with very delicate care that we must hatch, preserve and cultivate this true, just, chaste, contained feeling, which gives talent so much charm, and this stamp of distinction, of sensitivity which is already the poetry of the interpretation.

The expression *indicated* or imposed by the teacher, while it does not correspond exactly to our own feeling, offers in imitation something false and stilted which never deceives a listener of taste.

So the teacher must be careful not to substitute his own feeling for that of an intelligent and well-organized pupil; for it is a grave fault to destroy individuality, even in a less advanced pupil.

From what precedes, the expression, this poetic, ethereal part of

the execution, escaping, in its intimate nuances, the analysis of the teaching, let us posit in principle that four different and very distinct sources serve as point of departure for countless varieties of musical *accentuation*: articulation, *sonority*, *meter*, *rhythm*.

In a previous chapter, we indicated the main effects of articulation. Today, therefore, we have to deal more particularly with the accents of sonority, meter and rhythm.

Music being the language of sounds and that of sentiment par excellence, it is quite natural that accentuation should be one of its constituent elements.

No other spoken language, however melodious, offers this infinite richness of nuances, this variety of expression which allows musical discourse to cover the whole gamut of feeling, either by means of accents, the modulation of sounds, or through expressive nuances.

The modulation of the musical sound, which rises or falls in the scale, or bends to the effects so varied of the timbres, of the intensity, of the articulation, of the intimate feeling of the artist, must always, as much as possible, aim to express a thought, a feeling, a sensation. It goes without saying that we except from this admirable property exercises that are purely technical or practiced from the point of view of sonority without any melodic intention.

The range of tones that the human voice traverses in speech is infinitely more restricted than the scale of musical sounds. This extent and the varied natural elements which we have only indicated, make music a marvelous and divine language.

As we said above, having already sketched the main effects that can be drawn from articulation, we must now try to analyze accent from the point of view of sonority.

In musical discourse, it is the sound or at least the sounds between them which replace the thought. Sound is therefore the first constitutive element offered to the musician to express himself; it is through modulated and well-directed sound that the composer translates sensations, feelings, into this inspired language which is the soul, the spirit, the heart of the artist.

It is quite natural to admit that, music being of all the arts the one in which the native sensibility is the most excited, it is also through music that the individuality of the artist unfolds most freely. abandonment. Isn't that even the truest manifestation of the inner life?

The word *becomes musical* and takes on particular nuances of inflection, of articulation, according to the feelings to be expressed; this single borrowing from music already proves all its power. But isn't the accent which is the soul of discourse, which gives it color and life, also borrowed from the art of music? The heart is reflected in the voice: it is he who regulates its tone, its inflections.

This charming thought of Madame de Stael seems to us even more correct when it is a question of musical art.

The modulations of the sound, from high to low, from strong to weak, are indicated by signs known to all, and translate more or less exactly the precise intention of the author, the mode of execution he had in view for such and such a passage.

Let us first posit in principle, since we have to deal with the accents which modify the sound and the signs which represent them, that, in musical notation, the sign which expresses the inflection of sonority remains the same in the passages of softness. or strength, half-tone or extreme power. This is undoubtedly wrong, but it is a fact consecrated by usage and passed into habit.

In our teaching, as in that of our colleagues who are more

concerned with the spirit and the character than with the *dry letter*, the translation of the signs takes on different tints of sonority, according to the expression, the feeling and the degree. strength of the musical phrase.

Accents of sound

Force accents are almost always placed on the strong beats, but can also be used successfully on the weak part of the beats. It depends on the effect to be produced, the originality of the composer, the structure of the sentence, the character and the nature of the idea.

We recommend to the pupils not to forget that the accents vary in intensity, although the indicating signs remain the same, according to the feeling, the spirit, the movement of the pieces.

An *rf* or *sf* or $\hat{>}$, in a soft, expressive sentence, will certainly have a completely different inflection than placed in an energetic passage. It is the same with all the modifying signs of the sound, unless there is a determined effect, a contrast indicated in a precise manner, either by the modulation, or by the change of pace of the melody.

The degree of force of the accents must therefore always be proportionate and in perfect harmony with the expressive color, the sentiment and the predominant character of the phrase which they accidentally punctuate.

We do not have to indicate here the nomenclature of the signs employed, all the elementary methods making them known; however, we will say that in general, the distinct nuances of sonority *pp*, *mf*, *ff*, *fff*, are used for phrases or long periods, the accents *rf*, *sfz*, *fp*, $\hat{>}$ for isolated notes, and this without significantly alter the overall color of the phrase, with a view to emphasizing a contour, to give more prominence to a note, to a musical word.

If we are looking for a term of comparison between the sonorities of music and certain effects of light and shade in painting, we will

say that, apart from feeling and expression, the *f* corresponds to a luminous tone, the mezzo-forte (*mf*) at *halftone*, and the *pp* at *shade*.

It is often in the language habits of the teacher, to say to a pupil: Melt this passage more lightly, to indicate a more brilliant sonority, a firmer and more precise articulation, or else: Play this sentence in *halftone*, which is equivalent to saying: Play in a low voice, giving the accents themselves a half sonority.

To leave an accessory thought in the shade is to play the piano, barely indicating, without pronounced accent, this musical period.

This colorful language often makes the recommendations made in other words more sensitive to the student. But, alongside these distinct colors, arise a thousand intermediate shades.

Music, like painting and poetry, does not proceed only by violent contrasts and oppositions.

The raising and lowering of sound, its undulations, its gradation from *pp* to *ff*, its accents so varied in intensity, expression, which arise to call attention accidentally to a note, to a chord, a phrase, a simple stroke, offer many points of comparison with spoken discourse, but we believe it is useless to search further for all these terms of comparison; we only sketch this thought, and we will say in conclusion that the fat luxury of a symphonist—whether Haydn or Félicien David—will always occur on the expression of a fortissimo, at the culminating point of a *crescendo*. The darkness is slowly dissipating and the *light is coming*.

There are certain grand effects of imitative music; yet the power of music is not in the art of describing, but in the gift of *moving*.

The modern German school is, it seems to us, taking the wrong road, in wanting to give to an art all sentiment and whose effects

on our senses are vague, indeterminate, properties that musicians without bias rightly deny to it.

Rhythmic Accents

II

We give the name of *rhythmic accents* to the inflections of sonority which always accompany the initial note of the melodic drawings or certain lines, the configuration of which offers frequent repetitions of the same formulas.

Pieces with a lively and *very determined* pace, such as the *tarantellas*, *sallarelles*, *boleros*, *mazurkas*, *schersi*, present numerous examples of these sorts of accents.

But this general principle also often finds its application in certain compositions of an entirely different character, *expressive phrases*, *studies*, etc.; we will only point out that these inflections of sonority must be finely indicated, traced with delicacy, and vary in intensity, according to the progression of the whole phrase; it is a nuance that adds to the determined and dominant color of the musical period.

The fantasy, caprice, imagination and genius of the masters infinitely transforming the outline of sentences, the arabesques of lines, it would be wrong to want to lay down absolute and fixed rules of accentuation; let us only indicate this principle which leaves the whole field free to exceptions: that there must be in musical sound, as in speech, an ascending or descending progression when, *given a rhythm*, it moves in a regular, periodic manner. Nothing monotonous and tiring like the frequent repetition of rhythmic or melodic formulas without inflection of sound.

Whether the sign is marked or not, the sound must follow) the ascending or descending course indicated by the figure of the lines, and this without forgetting the secondary or salient accents

commanded by the musical design, the rhythmic proportions, the modulations, melodic cadences and harmonics.

We designate by the name of accents of measure the inflection given to the notes placed on the strong beats or the strong part of the beats, apart from their value and their melodic importance.

The left hand, although it often has an independent appearance, is more particularly responsible for indicating the accents of time, or at least supporting them with the slightly more pronounced attack of the fundamental or singing basses; but this rule cannot be laid down as an absolute maxim—many exceptions of a charming effect opposing the principle.

We do not have to indicate here the different varieties of time, the study of music theory and the elementary principles of musical theory teaching students, from their very beginning, which are the reputed strong or weak beats; let us confine ourselves therefore to saying that an absolute principle of musical diction requires that the notes placed on the strong beats be more lightly pronounced. This applies just as much to melodic formulas as to bright or light strokes, of whatever nature.

This emphasis is completely displaced and changed in the syncopated passages. It is again to music theory that we refer for the definition of the word syncope. We will limit ourselves to saying that in these sorts of passages, the sound, attacked on the weak beat and prolonged on the strong beat, acquires the value of accentuation reserved in principle for the strong beats; the weak beat becomes strong, and, on the other hand, the strong beat becomes weak.

Independently of the accents of measure, rhythmic accents and accents which are due to the character of the melody, to its contour, to the configuration of the strokes, to their rhythm, to the nature of the accompaniments, the melody has grammatical

accents of its own. . Thus, the simple and double, lower and upper appoggiaturas, the broken ones, the ports of voice, the accidentals which have an expressive character and which modulate, quite naturally carry accents whose intensity and duration vary according to the character of softness or strength of the musical phrase.

Cadences, or melodic and harmonic rests, also carry accents on the penultimate note, the one preceding the rest. The accent varies according to the nature of the cadence, momentary or final.

Dissonant and modulating chords also carry accents of force. In expressive phrases, the dissonant effect is often attenuated by an arpeggio, or by skillfully dodging the harshness of dissonance.

There are in style qualities of accentuation which depend on the truth of expression: it is there the individual and native feeling which it is necessary to know how to respect.

But there are also a large number that depend on grammatical correctness. These are the ones that we have claimed to specify better, by indicating the reasoned use that should be made of them, the place they occupy, the influence they can have, the active and material role that they are called to play in the musical discourse.

Let's summarize:

We are not afraid to assert that the general, rational principles of good grammatical stress are in the realm of education.

As for the expressive and pathetic accents, they partly escape rigorous analysis, the precision of the rules. The varied shades of sentiment, the impassioned outbursts of inspiration are expressed in a thousand different ways. depending on the organization, sensitivity and musical instruction of the performer.

These different ways of expressing and interpreting the same thought alone constitute, in the execution, the individuality and originality of the artist.

But there are in the vocal or instrumental execution precise, invariable accents, which one can perfectly designate under the name of orthographic accents of the musical language.

Exact, just accentuation, conforming to the laws of taste and method, denotes a rarer quality than one might think, and, if we have insisted a little at length on a subject often debated and of contested usefulness by musicians whose conviction we respect, without however agreeing with their opinion, it is because we believe in the greatest interest for the progress of the pupils, to guide their taste by accustoming them from the first steps to wisely color their execution by means of a precise accentuation, just and varied in its effects. In this respect, they will find an enlightening guide in Mr. Mathis Lussy who has dealt, in a practical and analytical spirit, with accents, nuances and movements, in his treatise on Musical Expression. This book, which does not claim to regulate in an absolute manner the accents, nuances and movements in vocal and instrumental music, nevertheless defines their use, up to a certain point, by a comparative work drawn from multiple sources.

Classification of signs and terms that modify sound

The signs indicating the accents which modify the sound, increase or decrease the sonority, do not have an absolute and always the same meaning. Their interpretation varies according to the character and the movement of the piece and, above all, according to the particular expression of each phrase. The *sfz.*, *rf.*, *cresc.*, *dimin.*, etc., placed in the *soft*, *expressive* musical periods, or called *mezzo forte*, do not have that liveliness of accent which suits passages of a more marked feeling. The modifying signs of sound remain the same, but the manner of expressing them varies according to the gentle or energetic, tranquil or passionate character of the piece being performed; in a word, the nuances of accentuation must always, unless there are perfectly indicated effects of contrast, follow the gradation of sonority and be inspired by the sentiment of the phrases which they are intended to color.

The terms used to indicate the different modifications of sound can be classified into three distinct categories, which we will briefly indicate.

We will place in the first series the signs modifying the *intensity of the sound*, from *pianissimo* to *fortissimo*, and also the signs indicating an accidental modification of the sonority. It seems useless to us to give here the nomenclature of these usual signs that all the musicians know. Let us say, however, in passing, that the *rf.*, *sf.*, *rinforzando*, *sforzando*, apply more particularly to isolated notes or to fragments of lines. These signs are, in our opinion, an inflection in the general nuance, but do not cause it to be forgotten.

We will place in another series the terms and signs which do not only modify the intensity of the *sound*, but which at the same time indicate a very particular quality of sound. Thus, it is not enough to play *piano* to perform gently (*dolce*); *P* does not simultaneously

indicate *delicato* (with delicacy). It is a nuance of sound that touch and a great delicacy of hearing alone can appreciate and translate, *F* and *heavy* are two perfectly distinct indications which can merge, but each requires a particular study.

We shall again classify in a separate order the terms which add a more definite character either to the movement or to the sound expressed. Example: *Allegro con fuoco*, *allegro giocoso*. These terms are, for us, not only the determined expression of a movement, but also indicate to us a more brilliant sonority, a joyful pace, which most often results in a more marked rhythm, a way of phrasing and accent more vivid.

Musical diction offers a great similarity to oratorical flow. The terms of comparison seem to us so numerous that we do not hesitate to affirm that the analogy is as complete as possible. Let us cite just a few examples; the route once traced, it will be very easy to complete what we have omitted. It seems quite natural to us to compare the movement indicated by the author, observed by the performer, to the slow or brisk flow of the person who reads or declaims. The pitch taken by the narrator's voice corresponds quite exactly to the tone of the piece; the inflections of softness or force given to certain passages, produce the *effect* of the *P* and *F* of the musical phrases. A word underlined, more stressed, is a true *rinforzando*. In an oratorical or musical period, the interest of which becomes animated or languid, the *crescendo* or the *diminuendo* appear; the different cadences or endings of the musical phrases correspond very exactly to the punctuation of the speech.

Con calore, *con anima*, *appassionato* (with warmth, with soul, in a passionate way) are all terms which indicate the nature of the expression, modify at the same time the sonority, and can accidentally alter the movement, but which above all must guide the expression of the performer in certain data.

Con duolo, con dolore, piangendo (with pain, crying) are expressive indications that require a particular quality of sound and allow the alterations of time indicated by the nature of the melody; *largamente, tranquillo* (largely, quiet) can be applied to the measure as well as to the manner of phrasing; a calm and sustained melody, a broad song, must be sung and phrased with fullness, retaining rather than hurrying the ends of phrases.

We can therefore summarize these indications by saying that there are signs and signs. terms to indicate the material modification of the sound, other terms which indicate the nature and quality of the sonority, finally words which express more particularly the feeling of the sentences and put the performer in a position to give the sound the expressive color and poetry desired by the composer.

The expressive inflections and the varied nuances of speech all have equivalent accents in the musical language, infinitely richer, by the variety of its timbres and by the extent of its range, than the restricted scale of *spoken sounds*.

Poets and orators have rightly asserted that music, often powerless to translate what the spoken word expresses with clarity, was, under certain conditions, superior to poetry, in producing emotion, arousing enthusiasm, stir up in us that momentary fever which makes our whole soul vibrate at the hearing of works inspired by genius.

These terms of comparison being laid down, we urge intelligent students, those who do not seek exclusively in the study of an instrument *virtuosity*, an irreproachable finger gymnastics, to get used to the analysis of musical phrases at an early stage. Their careful and thoughtful reading will reform sou. vent what the expression can have of defect.

I confess that I feel a great pleasure, when I ask a pupil why he accentuates in one way rather than another, to hear him justify his

way of phrasing.

In a virtuoso of mature talent, the inspiration of the moment can sometimes be happy, but the students should be wary of this mode of expression. The *impeccable soloists* leave nothing to the unexpected. Orators and improvisers are, according to the hour, well or badly inspired; but conscientious artists owe it to their reputation and to the appreciation of those who listen to them never, out of excess of confidence, to abandon themselves to the impression of the moment in order to translate the thought of the masters.

Piano sounds

It is a fairly generally recognized error, among people who have not made a thorough study of the piano, to believe that the quality and power of the sound depend exclusively on the perfection of craftsmanship, on the goodness of the instrument.

The sound of the piano is ready-made, they say: — it is a mistake, we will answer, and all the musicians accustomed to analyzing their sensations will agree with us.

Each virtuoso has his own sonority, which is, so to speak, the distinctive timbre of his kind of talent, the reflection of his spirit, the manifestation of his sensibility. The organic conformation of the hand, its bony nature. or fleshy, the delicacy or thickness of the skin, the nervous or sanguine temperament of the performer, have a direct, immediate effect on the quality of sound obtained by virtuosos of the same skill.

Touch is a sense of exquisite delicacy, of which the work alone can develop perfection, and it is of all the physical qualities the faculty which we possess least to the same degree: hence, among artists, this infinite variety in the way of feeling and expressing.

Thus, we can say that there are as many shades in the sound itself as there are varieties of tones in the same color; and although the pianoforte owes its name to the advantage of being able to modulate the vibrations from soft to strong, we admit that the imperceptible gradation of sound, like that of hues, is one of the greatest difficulties of execution and also the is one of the qualities that artists who aspire to real talent must seek to acquire with the greatest care.

The sound is therefore not all done; it depends both on the craftsmanship of the instrument, on the native qualities, on the

natural or acquired faculties of the performer. The flexibility, the independence of the fingers and the wrist, the elasticity of the muscles and tendons of the hand, the touch, the sense of this more or less developed touch, have a very real influence on the sound obtained.

This most erroneous opinion: The sound is ready-made, must have had as its propagator some poet whose name escapes me, the same one who said in speaking of the piano:

Proud of its mellow sounds that it gives birth to without difficulty,
With an English phlegm the piano drags on.

Alas! dear poet, if many of us here below rightly complain about the sonority of this instrument, it is because one does not arrive without difficulty, without work. to obtain a mellow sound from the piano.

But, in defending ourselves against this reproach of inertia, we certainly intend to praise the modern piano, for the observation of the *ready-made sound* is of exact truth, applied to the spinet and the harpsichord. So the action of the jumper always produced the same kind of sound, *shrill* and *nasal*. Didn't the piano, by changing the methods of setting it vibrate, by substituting the varied action of the hammer for that of the beak of a pen which wickedly pinched the string, allow the performer to vary the sonority and the timbre according to the slow or lively, soft or strong impulse communicated to the hammer by the key?

Thus *P* and *dolce* are two nuances often used at the same time and which express both the intensity and the nature of the sound. Two other indications, *F* and brilliant, result not only in the force of expansion, but also in a more radiant quality of sonority.

The scale of piano sounds has successively increased by several octaves, in the bass and in the treble. Modern pianos have almost

eight octaves, the extreme limit of the sounds that a trained ear can perceive and classify with accuracy, but this addition of range is relatively small if we list the many improvements of modern construction: the power, the homogeneity and the distinction of the sound, the nuances of mellow, harmonious, soft, tender, energetic, radiant sound, all the inflections of translatable accents, the equality and the facility of the keyboard, etc., without forgetting the double escapement, a marvelous invention by Sébastien Érard, which makes it possible to re-attack the key and throw the hammer on the string, when this key has not yet regained its level and the hammer rests halfway through its course; all these discoveries, and many others that we cannot enumerate here, lead us to say that modern pianos are as far from instruments built fifty years ago as the pianos of this period were from the pianos of the Florentine Cristofori (1718) and the Saxon Silberman in 1750.

The action of the hammer on the strings varies according to whether the key which imparts the movement to it is attacked from near or from above, slowly or with vivacity, and according to whether the impulse given comes from the fingers, the wrist, the fore-end. arm or arm. A string, set in vibration with too much violence, sounds in bad conditions: the sound undulations are as if disturbed by the excessive agitation of the string which coils on itself, and we have the feeling of a poor quality of her.

It is therefore very important for a pianist who wishes to acquire a smooth sound, powerful and varied in its effects, to listen to himself very attentively, to study slowly, to move and vary the accents in the exercises of technique, to seek all the modifications of sonority that the phrase or the feature that adorns it involves; in a word, it takes patient, intelligent, thoughtful, obstinate work, and often questioning the results achieved, to obtain the effects which reside in the instrument, but which remain in a *latent* state for those who do not know the highlight.

The great masters, ancient and modern, are distinguished not only by their style, but also by their sound. Hummel's sound was different from Field's. What a difference between the nervous and strident execution of Liszt or Rubinstein and the vaporous rustlings of Chopin! Thalberg, as head of school, then Prudent, Gorla, Lubeck and Saint-Saëns differ in nuances, while seeking the same effects of breadth of sound. Gottschalk, Schuloff, Mathias, Planté, Thurner were inspired by the delicate and dreamy nature of Chopin; Alkan, Delaborde, Lacombe, Ritter, Hiller, Heller, Wieniawski, Diémer, Delahaye have sought the manner of Hummel, the sonority not in the more energetic attack of the keyboard, but in the holding and prolonging of the sound; Herz, Ravina, Lefébure, Fissot, Duvernoy, Ketten, Lavignac, Lack also have a different way of attacking and producing sound.

Clementi, Cramer, Kalkbrenner obtained certain sonorous effects by playing legato and sostenuto which has remained as one of the distinctive characteristics of their school. Mmes Pleyel, Szavardy, Dubois, Montigny-Rémaury, Schumann, Jaëll, Massart, Joséphine Martin, Mattman, de Malleville, Marie Darjou, Silberberg, Blum, Essipoff, Turpin, Schillo, etc..., differ as much in style and sonority than by physiognomy and kind of mind.

“The sound obtained on the same piano therefore varies, as we say in our *History of the Piano*⁷, according to the suppleness and delicacy of the artist's touch, according to his personal nature and his degree of skill with his hand. Modern craftsmanship has achieved this marvelous progress: making the keys sensitive to the lightest pressures of the fingers, giving the possibility of transmitting to the prompt-to-obey hammers the exact and precise degree of action they must exert on the strings, which respond in giving the most penetrating, the most subtle, the most individual sonorities. The infinite varieties of sound that can be obtained from the piano are due to multiple causes, of which we are going to

⁷ One flight. in-16, at the Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne.

enumerate a few: the shape, the size, the method of manufacture of the hammers, the nature of the felt covering the head which strikes the strings and makes them resonate. These processes have a direct effect on the sound obtained, but let us add to these first causes the more or less lively impulse of the fingers on the keyboard, the slow or rapid attack of the key, the pressure of the fingers, the nature of the hand, his organism. The special action of the march of the keyboard and the hammers influences very differently the quality and timbre of the sound obtained.

A very curious observation, which cannot be doubted, is that just as much as the fittings of the hammers act in a very appreciable way on the vibration of the strings, so does the nature of the hand and fingers, leaving aside the native sensibility of the performer, has an immediate action on the keyboard, on the transmission of the will communicated by the key to the hammers. Let's sum up our thinking with an example: elongated, thin, flexible fingers will be more naturally apt to produce soft, delicate, light and brilliant tones. This induction is however not absolute and can be modified by study.

The quality of the sound will therefore differ according to the setting in motion of the keyboard by fingers of different nature, even though the experience of the artists will be the same. The key receives the very distinct, very individual imprint of the performer, whether the virtuoso touches the keyboard or articulates with vivacity, whether he presses the key deeply, or only gives it a medium action. Far from being done, the sound has to be made. The primary element, the voice of the piano, its particular timbre, depends in principle on the method of making; but the sound paste being given by the creator of the instrument, and lending itself with more or less happiness to the expressive and colored nuances which are the charm of the music, the piano will become by the will of the virtuoso, the living reflection of its thought. The malleable sonority changing under the intelligent, sensitive, reasoned action of the fingers, could be successively soft,

persuasive, unctuous, or firm, energetic, strident. Accents of softness or strength, dark or dazzling colors can all be obtained by the inspired will of the virtuoso. We repeat, sound varies infinitely in its most subtle and sharpest nuances; it is due to the organism of the artist, to his nervous or lymphatic temperament, to his expansive or dreamy nature, to his poetic or positive spirit, to his impressionable, flexible or energetic character.

A fat hand, whose fleshy fingers will be sufficiently practiced in the different varieties of attack on the keyboard, will easily and without great effort obtain a powerful sonority, provided the nervous system lends itself to it and assists the will; but it goes without saying, we repeat it again, that the spirit of observation and a special work can always, from the point of view of technique, modify the native dispositions. A strong frame with pronounced joints or a hand whose knotty, rebellious fingers lack lightness and suppleness, will have great difficulty, even with stubborn work, in acquiring a soft, mellow, delicate sound; on the other hand, a normally balanced hand whose fingers are naturally flexible, will obtain, without a great expenditure of will, a smooth sonority. But what will always dominate the nature of the hand, the sonorous essence of the instrument, is the sensitivity guided by reflection and study, it is the feeling of more or less developed touch in the artist.

The method employed to make the piano speak under good sonorous conditions varies perceptibly, according to the supple, light, or firm and resistant nature of the keyboard; according to the more or less depression of the keys, and the promptitude with which they obey the impulse movement transmitted to the hammers, and the speed of return to the starting point. The touch of the pianist, who will have the experience that gives the daily study and the practical observation, will have to modify according to the malleable or resistant qualities of the instrument which it will have under the hand.

A good keyboard is never heavy, nor too easy; it must yield

obediently to the most delicate pressures of the fingers, but yet offer sufficient resistance to leave the pianist with the feeling of touch and allow him to fully appreciate the firmness of the articulation of the fingers.

Too much ease in yielding to pressure ceases to be a quality and becomes almost as detrimental to clarity of play as can be. being the heaviness of the keys, the slowness and inflexibility of technique, which inevitably gives a thick, heavy and hard touch. An experienced pianist will quickly appreciate the layouts of the keyboard and will soon learn how he needs to modify his execution to get the most out of an imperfect instrument and make it docile to his will. This absolute possession of the keyboard by a skillful virtuoso, possessing the art of kneading the sound dough which is the very essence of the instrument, knowing how to add his personal action, his own way of producing sound, his expressive, particular , is an absolute conquest. It is an implementation as complete as would be the taking possession of an uncultivated, ungrateful land, which a patient, intelligent worker, would end up transforming by force of will and activity, into a domain of incomparable wealth. The earth exists with its yield qualities, but it is important to know its nature and know how to implement its productive virtues. The sound instrument also has the qualities given to it by the maker, but these gifts of nature are a dead letter, if practiced fingers, a supple and agile hand do not come to give them life and soul, to show all the harmonious, expressive and brilliant resources of the instrument, which, obeying the powerful will of the artist, acquires a singsong, persuasive voice, and communicates to charmed listeners the sweet emotions which animate the performer. The artistic protectorate, the taking possession of an instrument, is just as authoritarian and absolute as in diplomatic data. It is the law of the strongest, of the most skillful, the right of conquest.

» It is by the diversity of the attacks of the keyboard, by the infinite variety of the accents, by the judicious and reasoned use of the

pedals, that one obtains on the piano the musical color, the delicate or clear nuances, finally the oppositions of timbre which make this instrument, limited in its means of action, an orchestra in miniature, giving, as faithfully as a translation can be, a transcription, the movement of the orchestra, the inflections of the vocal or instrumental phrase, breathing and bowing. But the method, the art of phrasing to observe the nuances written and those dictated by taste, which teaches how to play legato and staccato, how to get a good sound quality, which teaches, in a word, how to speak well, which indicates the procedures to be used to obtain the different inflections of sweetness and strength, remains powerless to communicate the persuasive, communicative expression, the gift of moving, the accent coming from the heart. These natural qualities can be perfected through work, reflection and knowledge of different styles, but they are not taught. The art of modulating sound is a method chapter, but we are born sensitive, we don't learn to become one.

The pianist who is gifted with this precious faculty listens to himself, delights in his interpretation, often interrogates the keyboard to translate the expressive feelings which vibrate in him and to obtain from the instrument he has at hand the delicate nuances or the colorful accents dictated to it, not by instantaneous, unreflective inspiration, but by the reasoned, studied expression desired by the masters. If the sound of the piano was ready-made, always the same, great artistic individualities would not exist, and famous virtuosos would all come from the same mould. The pianists of the modern school and the illustrious masters who preceded them differ among themselves in nuances of execution, but above all in the individual, expressive quality of the sound.”

Spirit in music

Those who grant music the gift of expressing the great emotions and sentiments of the soul deny it, perhaps too absolutely, the faculty of interesting the mind. To move, to passion-to deny, such is, it is said, the domain of the musical art, Yes, it is very certainly the ideal and poetic side of an art where feeling dominates; but, in a too exclusive admiration, let us not deny it the power to address itself to the spirit by pleasantly striking the ear. Not to mention the witty babble of the orchestra, a lively musical dialogue, an elegant, ingenious turn of phrase in which the keyboard becomes the interpreter, a combination of sonorities or an unforeseen effect of harmony, alert, distinguished, naive melodies, without powerfully moving, can nevertheless captivate the mind.

The spirit, it is said, can only be translated into music with the help of words: Mozart's Figaro and Rossini's would vanish without the incisive prose of Beaumarchais. Such is not our opinion: no one would certainly think of the personification of the *Barbiere di qualità*; but the music would retain its sparkling wit.

In instrumental music, the minuets of Haydn and Mozart, the scherzi of Beethoven and Mendelssohn are models of the spiritual genre. In the comic and comic genre, the composer's talent is not limited to the ingenious use of certain processes: loaded intonations, turns of phrase with a deliberately pretentious affectation, rapid dialogues, parodies of an outmoded style, malicious intervention timbres of the orchestra to express what the singer cannot say; all these little games do not constitute the buffoon genre. The mind is of a higher order and does not merely consist of puns; it is one of the faculties of genius. Mozart, Cimarosa, Rossini, Grétry, Auber, Donizetti, Thomas, Gounod, Grisard, have victoriously proved it to us in their witty musical comedies.

At the piano as in the theater, the spirit of interpretation, a spiritual execution denote in the artist a fine feeling, a delicate organization. These qualities are partly a gift of nature, for intelligence and the ability to translate thought are precious seeds that we have within us, and that instruction and education only develop.

An original and elegant spirit will give a stamp of distinction to the smallest things. It is necessary to fully penetrate the feeling and the particular expression of each work, to analyze the way in which the ideas present themselves, are linked together and develop, the melodic turn of the phrases, the ornamentation, the effects of sonority, of harmony or rhythm; finally, one must identify oneself with the sentiment and the spirit of the author, without, however, renouncing one's own individuality; for a skillful, inspired interpreter often obtains, by expressing the thoughts of others, effects which the composer himself had not dreamed of.

It takes special studies and a practiced intelligence to arrive at a reasoned knowledge of the different styles and processes of each master. The art of feeling, of understanding, of comparing, of appreciating, is the essential art for those who seriously want to form their musical judgment and not be satisfied with the passive perception of sounds, nor with the literal translation of ideas. It is therefore by carefully reading good books. It is by engraving in one's memory the works of the masters that one will form one's taste.

The spirit has its nuances as the style has its characters: the playfulness, grace, elegance and coquetry of the French school differ from the comic verve and sparkling irony of the Italian comic genre. Finally, gaiety, joy, laughter, pain, passion, differ in accent and expression according to the style. All creative geniuses draw their principal effects from melodic inspiration and from the truth of accent; but each master retains his individuality, a particular turn of mind, which is like the hallmark of his creation.

The talented artist, the virtuoso who seriously loves his art, is only very secondarily concerned with the effect itself and his skill as a soloist. What he seeks above all is the faithful translation of the sentiment and the spirit of the author.

Art is the opposite of vulgarity. A vulgar musician will never be an artist in the beautiful sense of the word. Sensitivity is an indispensable quality when it comes to interpreting works of expression: but this precious faculty must always be guided by method and intelligence; without these helpful advisers, the most gifted performer might often be off the mark.

It takes great taste to choose the ornaments that suit the character and style of a piece. It is also very difficult to execute these embroideries, the turn of which varies according to the times according to the tradition of each master. We must therefore, as far as possible, go back to the origin and modifications of these flourishes if we want to succeed in translating with accuracy the characters and nuances of the various schools.

Thus, to translate in an exact and true manner the thought of a master, any conscientious interpreter will endeavor first of all to understand well the general character of his works and the salient qualities which dominate in his style: simplicity, nobility or passion.

Only then can we say of this interpreter: *tradulore*, *tradittore*, because with him the translation will not be betrayal.

Changes in the measure in the execution

Not having to give here the definition and the classification of the different varieties of measurement, we will confine ourselves to saying that the exact proportion in the duration and the division of the times, their rigorous equality between them, whatever the equivalent values employed, form the constituent element of the measurement.

A precise and delicate sense of time is an index of good organization, while it is a real infirmity in a musician, the lack of natural perception of time and rhythmic accentuation. Pupils must therefore be accustomed at an early stage to clearly feeling the equality of beats, the relations of the different values to each other, the silences and their relative duration, the accentuation of strong beats and that of syncopated passages; then slowly and very gradually indicate the exceptions, quite rare at first, which allow the unit of measure to be altered in the performance of a piece.

The feeling of measure does not exclude, within proper limits, the animation or the accidental languor of a determined movement. To animate the rhythm is to give life, to fertilize the author's thought. There is no good execution without animation, and one cannot coldly channel one's own inspirations into the souls of the listeners. But it is not for young students or beginners that this observation is addressed: for them, exact, rigorous measurement is the first, the most indispensable of qualities.

To make young children recite pieces of poetry with the inflections of voice and accents, the gestures and the pauses of declamation, has always seemed to us a monstrosity, almost a sacrilege. The naive, natural and simple delivery of these frail and delicate natures is much more in harmony with the true feeling of art than could be a bombastic, mannered, tormented story, a true parody of expression. It is therefore for young artists whose taste is already

formed by the study of the masters, that we open this parenthesis on the alteration of time in expressive passages. Let them beware, however, of falling into exaggeration: sentimentalism destroys true feeling.

The influence of the years, thoughtful study, readings of taste, the hearing of great artists, bring about profound modifications in our mine of feeling, of appreciating, of expressing. Also we do not claim to indicate, in an absolute way, all the passages which allow or require slight modifications in the measurement; we cannot make a cold analysis of everything that must be felt, but we are going to lay down some general principles, leaving to the experience of the masters, to the intelligence and to the individual expression of each one, the care of developing, by reasoning and study, our summary indications.

The naturally more lively impulse given to the fingers in rapid, brilliant, brave strokes, or in passages of agitated expression, almost always brings about a tighter movement, tolerated or indicated by the words *piu agitato*, *piu mosso*: more agitated, more movement. A long crescendo period also produces the same time signature distortion.

Harmonic decays in the form of steps, a prolonged decrescendo, a final *smorzando*, or a more energetic conclusion after rapid values, a languid phrase and which fades by degrees, most often result in a *rallentando*, *piu lento*, *meno vivo*, *calmato*: slower, slower, calm. It is still a general rule that the ends of expressive phrases, the melodic cadences and the passages which serve as a re-entry to the motifs actually *benefit* from being slightly restrained; it is a sure way to call attention to the return of the dominant thought. But, independently of the main modifications of the measure, there are in the interpretation of a song a number of secondary intentions which relate to isolated notes.

To attack indecisively, to make certain expressive notes wait and

be desired, is to alter the sour sea according to the laws of taste. It is the same for tighter passages *stretto*, *stringendo*, or notes which anticipate slightly on the following values a *tempo rubato*, in stolen time.

These sorts of passages, when they do not recur too frequently, which becomes affectation, mannerism, add a great deal to the expression and should not be treated as errors of measurement. Without nuances, the musical execution, as well as any poetic or literary diction, would be tiresomely monotonous. delicate touches of feeling, inflections which serve to graduate the general effects—and also to bring out in their most minute details the spirit and the intentions of the masters.

With the virtuoso instrumentalist, the caressing, persuasive or passionate intentions of speech are replaced by the varied accents which especially color modern music.

There are in measure, as in sonority, nuances of movement to express the various sensations of the soul. The pulsations of the heart are more or less rapid and vary according to our impressions: it is the same with measure and rhythm which are the life of music. Their beats cannot be constantly equal, when pain or joy, life or annihilation are translated into sound waves. The talent of the virtuoso is to make careful use of these momentary alterations in time and always know how to motivate them.

The modifications of movement must more often than not be *graduated in an imperceptible manner*, and so skillfully managed that the most delicate ear experiences no discomfort or constraint by the effect of this accidental loading of the measure.

If the rigorously metronomic execution is dull, colorless, it must also be said that nothing is more tiring than a perpetual rubato tempo. An artist who does not know how to animate cannot claim to move, but a precious quality must not degenerate into a radical

defect; better is coldness than exaggeration or grimace of feeling. Normal life is not a state of agitation and permanent fever, and performers who, under the pretext of ex-pression, abuse effects which should only be used with extreme reserve, become irritated and dry up through abuse a generous source which, I repeat, is the soul and the life of a beautiful interpretation.

Expression

Expression is a natural gift that education and the direction given to studies cannot fail to guide, develop or modify; but the germ of this precious quality is, above all, inherent in our organization; the most skillful master will never replace by more or less *method* the native sensibility, that intimate impressionability, which enables us to express in an expansive way our feelings and our emotions.

The affinity of impressions between virtuosos and composers is, independently of the individual merit of the performer, one of the main causes of a good interpretation: an artist will be all the more inspired if the thought he is to express corresponds more intimately to that which awakens or overexcites his own sensibility.

This sympathetic phenomenon is produced in us, even from the point of view of hearing — and often acts without our knowing it, when we listen with meditation to compositions which translate, into the poetic language of sounds, the sweet reveries or the passionate movements of our soul. These mysterious reports of sensations then establish between the performers and the listeners a kind of musical electric current which produces even enthusiasm, when the works of genius find for interpreters artists whose heart and imagination vibrate in unison with the talent, and for the public people of taste who are passionate about the beauty of a work and the finish of its execution.

The strength of expression always rises due to the energy of thought and the depth of feeling of the performer.

The expression should not be confused with the *manner*.

Manner is to *expression* what *sentimentality* is to *sensibility*, and we cannot overemphasize to students that exaggeration and affection are the true parody of sentiment.

Naturalness and simplicity can perfectly unite with distinction and nobility, just as expression in no way excludes naivety and a certain restraint in the way of feeling and expressing.

The individual impression of the virtuoso must always conform to the character and style of the masters to be performed. It is more often than not to distort the initial thought than to substitute one's own feeling for that of the composer, for the indications transmitted by him or by tradition, and this, under the deplorable pretext of producing more *effect*.

Expression has its different genres, like the style from which it emanates. We find her by turns simple, naive, pathetic, passionate; and the same sentence, variously accented, can show different characters which bring it closer to or distance it from the true sentiment of the author.

The precious faculty of feeling vividly and of rendering with the same energy of expression the delicate and varied intentions of musical works of various styles, is what is called the expressive quality of the performer. To translate in a poetic, warm, colorful way, our impressions, our feelings in the musical language, is to make an act of *expression*.

All varieties of accent and sonority, all shades of feeling, find their use in an expressive execution, guided by taste. But it is necessary to discreetly employ certain effects which, repeated, are neutralized by abuse.

One should not give equal interest to all the parts of a piece: the light, the shade and the half-tones must find place in the musical coloring, as well as in the painting.

To put accents on every note is to place them nowhere. You must first study the character of a piece as a whole, then analyze its

major periods, its main and secondary phrases, before thinking about isolated accents.

It is also important to be familiar with the turns of phrase and cadences, the ornaments familiar to each of the masters we are studying, before translating their inspirations in a definite way.

The dramatic artist, when he creates a role, studies in their most intimate recesses the character and the physiognomy given by the writer to the character he is to represent and with whom he undertakes to identify himself; This preliminary study is always done before that of the dramatic flow: it must be so with the execution of a serious work. You have to study it as a whole first, before thinking about the delicate nuances, the fine intentions of detail.

We express well what we are well penetrated in advance, and we do not advise young virtuosos to leave it to the unforeseen of the moment to direct their feelings.

It is necessary to study well to graduate the interest, not to employ extreme contrasts too frequently, to be sober of the effects of powerful sonority which one can obtain only at the expense of a beautiful quality of sound; above all, finally, to be fully immersed in the sentiment of the author, and not to have the pretension of replacing by spontaneous inspiration what should be the fruit of reflection and study.

Inspiration too often serves as an excuse for performers who tend to exaggerate and whose style is the opposite of simplicity and naturalness.

Inspiration is just genius, and God only give it to a chosen few; too often this word serves as a passport to the absence of method and the fantasies of eccentric virtuosos who only accept their whim as a guide.

A few privileged natures alone possess this gift of inspiration which enables them to guess at first sight the intimate thought of the master, and sometimes even enables them to enter further into the heart of the idea created by him; but in the absence of this marvelous intuition, of this genius for interpretation, let us prove the method, let us have a restrained and reasoned sensibility.

Here are some brief indications regarding the means of action to be used to modify the sound in expressive passages. Taste, feeling, touch, study and observation will do even more than the elementary processes which we are however going to summarize, but by way of simple information.

In the wide songs, with a pathetic expression and a vibrant sonority, most often indicated by the Italian words: *cantando, con espressione, con anima, appassionato*, that is to say: *while singing, with expression with soul, with passion*, you have to squeeze the keyboard. very closely, deeply press the keys and draw, by the attack and the well-felt pressure of the fingers, a vibrating, sustained sound, of a nature even to exert its action on the ornaments, which are then produced with more amplitude, in a less brief and more rounded way.

Passages of a calm, graceful and soft expression do not require such deep finger pressure on the keyboard: the articulation will be clearer, more limpid, the sound softer and the accents less incisive. It is still singing with expression, but at *mezza voce*, without the breadth of sound that dramatic momentum demands.

The effects of carried sounds, *portando, portamento*, are quite frequently used in expressive passages, mainly at the end of sentences. We must then add, as we have already said, the action of the wrist and forearm to the pressure exerted by the fingers. This results in a completely different keyboard attack than the linked playing and the sound changes completely. The pressure exerted on the keys is both slower and deeper, and we thus obtain

a fairly faithful imitation of the carried sounds of vocal singing. This mode of attack should only be used in passages of slow or moderate movement.

Let's conclude:

The expression, being the ideal, poetic side of the execution, must draw the truth and the force of its accents from the source of the highest feelings. The plastic side of the expression is expressed by a large number of signs which have the object of indicating the modifications of sonority, of movement, and the feeling which must dominate the execution; but life and inspiration come from the heart and the soul, and the signs of convention are powerless, insufficient, to express with exactitude accents whose intensity varies ad infinitum. which, however, are figured in the same way, whatever the character of the musical phrase.

Sensibility, the source of expression, is an organic sense of exquisite delicacy and a very great influence on execution; but, however fine that sense, let us posit that its action must be guided by reason and experience. The mind must somehow idealize the realism of sounds.

Pedals and their use

The word PEDAL has several meanings in music, but we need only concern ourselves here with its special acceptance on the piano.

The effect of the pedals consists in modifying, by the pressure of the foot on a key of wood or iron, the intensity and the timbre of the sounds of the piano. The number of pedals, formerly four, is reduced to two in modern instruments.

The *forte* pedal, designated by the name of large pedal, is indicated on the music by the abbreviation *ped.* The soft pedal, or little pedal, is indicated by the words *una corda* (on a string). The words *tre corde* mean the return to natural sonority, after the use of the *una corda* pedal. A small sign of convention indicates the precise place where the action of the large pedal ceases, either to leave it for a certain time or to resume it immediately.

Here are some brief indications on the nature of the passages which involve the use of the pedals. The *damper* pedal, the one that raises the dampers, having above all the effect of increasing the sonority by letting the strings vibrate freely, is best used in passages where the harmony does not change frequently. in wide vocals, in sustained accompaniments, and often also to emphasize the fundamental notes of chords.

Brilliant lines, arpeggiated or broken, gain a lot from being said with the assistance of the pedal. It should not however be posed as an absolute principle that the damper pedal is exclusively reserved for the effects of powerful sonority; it can also be used in soft passages. harmonious, and to attenuate the brevity of the sounds in the higher octaves of the piano.

Thalberg, illustrious master and model virtuoso, used the pedals with marvelous touch. Following his example, the pianists of the

French school are also distinguished by the use they make of this process.

The *una corda pedal*, *due corde*, that which moves the action of the hammers and makes them attack a string, two strings, according to the pressure exerted, is very frequently used in modern music. Its action, combined with that of the large pedal, produces effects of a delicious sonority and a particular lout timbre Chopin and the virtuosos who were inspired by his manner, often take advantage of this happy assembly. The vaporous and suave sound that can be obtained from the simultaneous use of the two pedals is suitable for expressive pieces, nocturnes, romances, lullabies. This intimate music, thus called *mezza voce*, acquires an extreme charm; one listens with pleasure and astonishment to these harmonious rustlings which make one think of the Aeolian harp.

But too often the pupils, delighted with this delicious sonority, forget that they must above all ask the action of the fingers for the precious quality of modulating the sound; they find it easier and more effective to modify it by the simple pressure of the foot.

The abuse of the use of the pedals, especially that which raises the dampers, is a fault inherent in almost all pupils. They like to delude themselves about the sound they can obtain, and unfortunately they make use of an effect, without discretion, which should only be used with great reserve and discernment. Most often, from the day the teacher allows the student to use the pedal, the foot remains permanently on this precious auxiliary, which is then used more to mark times than to achieve a particular sound effect. Nothing is more tiring for delicate ears than this continual buzzing and the confusion produced by the simultaneous resonance of incoherent sounds. Pupils become too easily accustomed to this artificial means of increasing or varying the natural sonority of the piano; they thus lose the feeling of harmony, and that of the degree of real pressure that the fingers must exert on the keyboard to produce and modulate the sound.

Let's conclude: the pedals, used by skillful virtuosos, produce precious effects with a very varied sonority; but abuse is the vice attached to all uses; and we urge the students very strongly not to use the pedals until as late as possible, when they can use them in a judicious way, that is to say, to make them *talk or keep quiet about them*.

This result will only be achieved if the pupils have sufficient notions of harmony, to accurately appreciate the successions of chords which can vibrate together without causing confusion, and above all, if they take as much care in suppressing the action of the pedal in places that don't require it, than to use it in the passages where it really adds to the effect.

“To say our whole thought⁸, we find that at the present time the generality of pianists abuses the great pedal; a lot unconsciously. some with the desire to obtain a more powerful sound. Unfortunately the effect, produced to the detriment of the clarity of the lines, generates an annoying confusion of sounds, where a delicate ear would like a clear and limpid articulation. The greatest number of pupils, who are allowed to use the big pedal, use it to beat time, or better put it on so as not to skittle it any longer. It is then a terrible cacophony, the desolation of musicians of taste. They abhor the piano and the pianists, who put their ears to such torture. Hummel, who had such a beautiful sound, used the pedal very little, and recommended that his pupils use it only very rarely. To employ it constantly is to put it nowhere and to deprive oneself of effects which should only be used with extreme reserve. Thalberg and Chopin used the pedals with rare skill, and used them almost incessantly. But besides these two great virtuosos, how many famous pianists abuse the pedal, indicating it at each beat of time in their compositions. Robert Schumann himself did not escape this little failing.

⁸ *History of the Piano*, a vol. in-10, at the Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne.

We often come across this brief indication in his work: put the pedal on at each bar, and the student who is most careful to observe everything, translates most often by leaving the pedal fixed, whence an atrocious confusion, especially in the works of this master, of such a complex work, where holdings, alterations, modulations follow one another, leaving very little time for the ear to grasp the very tight, but so interesting harmonic framework which frames the musical idea. We must make the same reservation for the works of Chopin, where the pedals alternate or come together for effects peculiar to this master.

Unfortunately all the pupils have more or less the ambition to interpret it and too often, alas! for many, you could say to run it. For a few skillful virtuosos capable of understanding the charm and exquisite delicacy of these musical poems. How many errors do occur! We must point out the effects of sonority and prolongation of vibrations, by the use of the great pedal placed immediately after the attack of energetic chords. The action of the pedal comes to add after the fact its resonance, perfectly distinct from the accentuation given by the hearing of the chord. Often, too, excellent effects are obtained by using the large pedal on the strike of the deep basses, and by bringing the two pedals together for harmonious and sustained accompaniments. These diverse sonorities can only be understood and used properly by very experienced pianists, having a great habit of the rapid and delicate handling of the pedals. We limit our advice there, which practice and an attentive ear can develop and modify *ad infinitum*.”

Transcriptions

The name transcription is given to the reproduction of a composition, vocal or orchestral, on an instrument other than that for which the piece was originally written.

Sigismond Thalberg, in his *Art of singing applied to the piano*⁹; Georges Bizet, in his remarkable work *The Pianist Singer*, left admirable models of this kind of transcription. Liszt, in *Rossini's Evenings* and Schubert's *Melodies* transcribed for the piano, pushed ingenuity to the most transcendent virtuosity. Camille Stamaty, Prudent and Gorin also left beautiful vocal transcriptions. The trio of *Guillaume Tell*, that of *Robert*, the quartet of *Rigoletto*, that of *I Puritani*, the *Miserere du Trocatore*, the *Complaints of the young girl, Marie Stuart, Plaisir l'amour*, and the famous song of *Castor et Pollux*, de Rameau, are perfect types in which are summed up the processes of these masters.

Stephen Heller's transcriptions have a very special flavor; one senses in these arrangements a veritable symphonist; the pianist is coupled with a composer of great value. — Schuloff, Saint-Saens, Delieux, Diémer, Besozzi, Planté, F. Godefroid, Mathias, G. Krüger, Lavignac, P. Bernard, A. Durand, have published numerous vocal or instrumental transcriptions, all very interesting, in different degrees of force, with varied processes, where the touch, the skill of each one is fully in light.

The vocal and instrumental transcriptions, exactly carried out by skillful masters, are of an excellent work, offer a quite particular interest to the pupils by introducing them to the knowledge of the dramatic and symphonic masterpieces, and also to the music known as chamber, trios, quartets, quintets, etc. Students who learn by heart these selected works of the great masters increase

⁹ Simplified first by Ch. Czerny and then translated four hands

their musical erudition, and moreover acquire a nobility of style, a masterful way of interpreting that special music, the sole aim of which is often virtuosity. still can't give.

A very particular advantage of the studies of vocal and instrumental transcriptions also consists in the research and the reproduction of the accent and the vocal phrasing, in the variety of timbres and the movement of the orchestra, which the student must strive to imitate as much as possible.

The brilliance of rapid strokes, the tremolos of stringed instruments, their various accents, the holdings of wind instruments, the soft or strident sonority of brass instruments, the particular timbre of the different families of instruments. the sustained songs of the cellos or the horn, the solos of the oboe or the clarinet, the thousand nuances and details of the orchestra are all subjects of study, must be translated with the spirit of the author, reproduced with all the ingenuity and accuracy of the transcriber. Here is a whole world of research very fashionable these days, but from which the students do not always draw the desirable fruit, pursuing me more often than not for the pleasure of a memory. On the contrary, it is necessary to enter very deeply into the intimate thought of the composer.

The *ultimate* in difficulty in the genre of instrumental transcriptions is Liszt's solo piano translation of Beethoven's symphonies. These transcriptions, of a marvelous fidelity, offer for the study of the virtuosos of the first order a work of the most arduous, but also of the most interesting.

Nocturnes, romances without words, impromptus, characteristic pieces, transcriptions of vocal or orchestral works

Modern pianists truly worthy of the title of composer have added characteristic pieces to the classical forms of the old masters: melodies, caprices, impromptu, compositions of a completely modern genre unknown to our predecessors. John Field has given to the varied romance, to the cantilena, to the canzonetta a more expressive style, a more musical development and has endowed us with delightful models of the so-called nocturne genre. Chopin with his exquisite sensitivity, his sickly and passionate temperament, poetized these poems so in harmony with his tender, dreamy, impressionable nature. The Nocturnes, Op. 9, 15, 27, 32, 37, 62 should be studied with care and reverence.

There would, however, be some danger in abusing these compositions, which are Musset in music. Admire and let us love this charming poet, but let us pass, before the nervous or sickly emotion, the expression coming from the heart. Expression, even in its most pathetic accents, must always be guided, contained by reflection and taste. A certain chaste reserve (almost a feeling of honesty) must temper any accent that may be too marked. In a word, the ideal of expression has for us its source in the soul and not in the senses.

Chopin's Three Impromptus, Op. 29, 36, 51, and his posthumous impromptu are genre pieces. In two movements, where an expressive phrase alternates with a rapid and brilliant stroke. This genre belongs to Chopin who left us real jewels as models.

Doehler, Ravina, Gorla, Delius, Mignus, Boulanger, and many more have written numerous nocturnes inspired by the models cited above.

Mendelssohn, Schumann, St. Heller, Prudent, Gottschalk, Rosenhain, Delahaye, Raoul Pugno, etc., in a more varied kind of character, more determined in allure, composed many suites of pieces, more generally called: romances without words, *lieder*. These pieces do not all belong, like the nocturnes, to the sentimental genre. The melodic indication being quite naturally subordinated to the character of the piece, which can, according to the given of the poet-musician, approach all the genres: simple songs, idyll, barcarolle, soldier's song, sailor's song, lullaby, reverie, impressions of joy or pain, tender or heroic sentiments, simple or descriptive music—everything can find its place in the vast domain of musical thought.

The 6 notebooks of romances without words by Mendelssohn are an essential study for pianists who want to acquire a beautiful sound, with this independence and this flexibility of the fingers which make it possible to translate a song and an accompaniment with the same hand. — Here are the numbers of the collections op. 19, 30, 38, 83, 62, 67. Characteristic pieces, p. 7, 16, 33, can also in the same order of ideas offer an excellent work, where the melodic invention joins the ingenuity of the accompaniments, the whole in a tight and concise style.

R. Schumann, in his Carnival, op. 9, Scenes from Children, Op. 15, 43, Characteristic pieces, op. 68, Album dedicated to youth, op. 49, 124, Album leaves, finally in his op. 12, Romantic Pieces, was able to stamp the distinctive character of his genius on these musical sketches.

Stephen Heller, in his remarkable Suites of characteristic pieces, *Promenades d'un solitaire* (78), *Nuits blanches* (82), gave a particular form to these little poems, where fantasy unites with the invoice, and the harmonic research to the most poetic ideas. Chopin, E. Wolff and Rosenhain also composed with this feeling particular to the Slavs delicious Polonaises. Duprato, in his Romances without words, Bizet in the *Chants du Rhin*, Vaucorbeil

in his *Intimes*, Gade in his *Aquarelles, Idylles et Noëls*, have signed delightful characteristic pieces, of great originality, where knowledge unites with most melodic inspirations. Allow me to quote my name again for my little pieces, op. 119: *Country scenes*; op. 120, the *Legend of the bells*; op. 121, 12, Dance tunes in the old style.

Of the choice of exercises and studies

All the ancient and modern composers who wrote collections of scholastic studies, salon or concert, naturally took as a model, as a type, the most common special difficulties, or those which they judged the most useful to overcome. Sometimes it is formulas of arpeggios or broken chords, fast and linked double notes, singing or detached chords, fast and light chromatic passages, singing or prolonged trills, brilliant and energetic lines in octaves , etc., etc...

Others, on the contrary, have more particularly focused their research, their efforts on new types of rhythm, of expressive accentuation, on the melodic phrase, etc. All these forms and varieties of studies, technique and style exist in great number, presented in different aspects by famous composers. But, each master having his style, his methods, his affectionate formulas, it is good, it is useful to study the same kind of difficulties treated variously by distinguished virtuosos. For innovative, inventive and searching minds, the musical horizon has no limits; and often men of genius go further than their predecessors. This is why perfection remains relative and the dreamed ideal is never achieved.

The list of exercises and studies that we will give, in the second volume of this work (*vade-mecum*), as well as the choice of pieces for two and four hands that we will recommend, will include all degrees of strength and will rise slowly, gradually, from the first elements to the most transcendent difficulty. We will follow, especially for the pieces, two parallel currents, the classical genre and the modern element.

Our choice, our preferences naturally focused on the composers whose value we particularly appreciate. But, despite the sense of justice that has guided us, we will no doubt have many omissions, omissions, errors to repair. We ask our colleagues to accept our apologies and our regrets. If some names have been forgotten, if

others do not always occupy in our classification the place due to their merit, let them only accuse my lack of memory, without seeing any partial bias in it. Moreover, the first edition of the catalogue, *Vade-mecum des Pianistes*, which I am preparing, will soon be followed by a second edition, in which I will hasten to comply, as far as possible, with the legitimate complaints that will be addressed to me.

Reasoned progression in the choice of pieces

We cannot overemphasize the attention of teachers concerned with the progress of their students on the meticulous care required not only by the choice and progression of pieces, but also by the order of succession of exercises and studies.

The famous and justly popular collections of Clementi, Cramer, Chopin, Czerny, Moschelès, Kalkbrenner, Burtini, Stamaty, Ravina, Herz, Heller, of which we have just spoken, sometimes leave something to be desired as a logical classification, rising gradually from less difficulty to gradually higher degrees. Very rarely do composers, even the most skillful, subject themselves, in the classification of their studies, to the most rational order of progression. We too, despite our experience and the methodical spirit that we believe we possess, we recognize that we have repeatedly neglected this rigorous order.

But, if it may be necessary, in certain cases, to invert the order of succession of some studies in a collection of which the whole belongs to a determined degree of force, we think that these slight modifications fall absolutely within the competence of the teacher. An experienced teacher must know how to appreciate the immediate usefulness of such and such studies, designated, chosen by him, according to the goal he has in mind and the greatest interest of the pupil.

It is, as we can see, a question of touch and reasoned appreciation, left by the composers to the discernment and conscientious judgment of the teachers. But what is important to affirm very high, is that the reasoned, graduated progression of musical studies is all the more imperative that it will be a question of a less advanced student.

When technique is developed, the taste formed, here is the

opportune moment to follow rigorously and step by step a logical, progressive method, where each new fact occurs at its time, is coordinated with the previous teaching, that is to say the result. This is where you have to put into practice the precept of antiquity: *Festina lente*, make haste slowly.

A regular work of a few hours employed with conscience, and that every day, without exception, is much preferable to those ardent fevers which succeed nervousness and fits of idleness. Nothing is more prejudicial to sustained progress than these alternatives of excessive unwillingness and sudden discouragement.

The drop of water which, in its almost imperceptible fall, ends up wearing down the granite and imprinting its mark on it, is much more powerful than the torrential downpour whose rapid passage wears down the rock without damaging it. You must therefore never leave a day without work. A period of continuous rest, unless there are forced obligations, is in our opinion a serious fault which can cause the fruit of long and patient study to be lost in a short time.

Classical and modern authors

In our belief, any authoritative work which can be accepted as a type of logic and taste, any special treatise which remains faithful to the principles of the art, which is preferably chosen as a model of musical style, is, or must be placed in the nomenclature of classical works.

Not all ancient authors whose reputations have been consecrated by time were considered classics during their lifetime.

Art has its hours of audacity and transformations; but if our sympathy, our admiration are acquired for the innovators of genius and even for the simple ingenious, we protest against the ignorant vain and the proud without ideas.

For us, the true classics, ancient and modern, are the composers who have a love and worship of beauty, whose style is noble and pure, whose harmony is healthy and correct, and who know how to combine in just proportions imagination to knowledge; those who balance their ideas in such a way as to preserve in the musical discourse that unity in the variety which is the work of the masters. Thanks be to God, their beautiful teachings, their great examples have not been sterile. If, nowadays, the madness of appearing, the mania for paradox have taken hold of too many would-be musicians, ignorant of the first principles of harmony and even of musical spelling, the modern school of the piano has many composers of merit and some artists of the first order who, being classics during their lifetime, will leave to posterity justly famous names.

But once again, if there is iniquity, cruelty, in wanting to crush the living with the dead whose genius one exalts; if the idea of progress dictates that a large place should be given to the new ones and their path leveled, if only with a view to posterity and to

maintain the level of the heritage of the classics, it is no less sad , less deplorable, to see a prodigious number of musical insanities being shamelessly produced and displaying their infirmities alongside works of real merit.

It is to react against this clutter, it is to combat this invasion of ignorance and bad taste, from which our neighbors across the Rhine draw too facile arguments against the French school, that several publishers have undertaken the publication of the classics: an indispensable work, the happy results of which no one will dispute.

From the special study of the left hand

All teachers who have seriously taken up the teaching of the piano and who have taken the trouble to formulate the advice of their experience in their methods, rightly recommend frequent work with separate hands.

I entirely approve of this recommendation, and I add that the special study of the left hand alone cannot be overemphasized. All pianists know that the fingers of this hand are generally less flexible, less agile and lack strength. It is therefore necessary, — by a constant, obstinate will, at all times, — to correct the natural weakness of this hand and to make the fingers acquire an independence, a freedom of pace which in no way yields to those of the right hand.

In all the strokes with similar movement and the hands together, there is a kind of dragging of the weak hand by the strong hand which deludes inexperienced listeners. This is what often happens in the orchestra, where good first violins, by their frankness of attack and their brilliance, conceal the inferiority of their neighbors on the desk. It is therefore often necessary *to uncover*, to carefully compare the sound given by each hand separately, to choose an experienced, delicate ear as judge, and to be satisfied only if the result of the work gives equal independence, a sound similar to both hands. All the composers of studies have written pieces for the left hand in their collections, but Czerny and Bertini have specially published three easy and difficult works dealing more particularly with this aspect of technique.

We will advise, again to do the scales by starting the hands together, then to continue them with the left hand alone, without intermixture in the measure. It will thus be easy to judge the degree of security and skill acquired in both hands.

An excellent exercise also consists in making, by contrary or inverse movement, a stroke indicated in a determined way. Let me explain: if the passage is ascending, the student will work it up and down, varying the rhythmic division, the accentuation, and vice versa. The result of this work, if it is carried out with intelligence and will, is not in doubt. But — and this will be the conclusion of these special studies — it is in the sustained, reasoned work of the fugal pieces, old and modern school, in these masterly compositions where thought and above all the logical, normal development of the idea, take precedence over any kind of particular arrangement of the hands, that the pianist will take the certain process to ensure to the left hand a freedom of action in all respects equal to that of the right hand.

Also, we will particularly recommend, to acquire an excellent left hand, the attentive, conscientious, reasoned study of all the ancient or modern masters who wrote in the severe and fugal style. For them, the left hand was a second right hand; they were never concerned with the difficulties of arrangement, but rather with the *raison d'être*, the indispensable character of the written passage.

Interruptions

Young teachers, often the best, those driven by a firm desire to help and support the students in their charge to the greatest extent possible, almost always have, at the start of their teaching, the habit of interrupt at every measure, - almost at every note. These incessant observations can be justified and motivated; I grant that the poor behavior of the body, the arms, the hands, that the errors of reading or measurement, that the missed attack of the keyboard, the quality of its detestable, the accents and the unobserved nuances, a thousand things of the same order, provide the pretext for it: it is quite the habit at the beginning of a musical education, unless it is a question of exceptional subjects; but it would be going against the object pursued to cast, blow after blow, at every second, trouble and hesitation in the mind of the student.

It is then made shy and fearful to excess. We have seen this fault, the consequences of which are sometimes very serious, committed by a number of young teachers full of ardor and faith, eager to say it all, not wanting to omit anything, sinning in a word by excess of conscience. We also strongly recommend to our young colleagues to grade, with tact and reserve, the number and nature of their observations, according to the age, intelligence and degree of strength of their pupils.

The question of *aptitude* is of the utmost importance here. The *principal* observations must be made slowly, with calculation and logic, well deduced from each other, lest the pupil lose his head under the deluge of too real faults which cry in his ear: Everything is bad, everything is redo.

The first rule to observe is good posture at the piano. In second place comes the accuracy of reading, then the values, the measurement. Finally, but all this well in its time and successively, the holding of the fingers, their action on the keyboard, the sound,

the accents and the nuances. — Avoid multiple, incessant, daily repeated observations. It is very often to this excess of goodwill, to this dangerous zeal of the teacher that we must attribute the constant distrust of the pupil towards himself. The teacher should therefore, in principle, if the student is already an advanced louse, reserve his observations for the end of a phrase or a line and not break the execution of the piece, unless there are very serious faults requiring immediate indication.

It happens in fact, in the case of too repeated observations, that the student gets into the habit of stopping himself at the slightest error, and also at the slightest doubt. Hence the more or less justified pauses, the perpetual worries, the constant indecisions which will subsist in the performance of a well-studied piece, taught with care. An escaped fault, a lost nuance will easily bring back the bad habit and also a nervous movement of impatience against oneself.

Let us summarize: when the time comes to rehearse, either with the music or better still from memory, the perfected piece, it is necessary to listen very attentively to the student, but avoid, during the performance, any observation relating to the expression, to bravery, any reason for trouble for the memory and for the perfect sequence in the musical discourse. The piece finished, the judicious remarks of the professor have all the authority and come very timely. He affirms the right to say or shows where he has sinned, gives confidence to the student by pointing out however the passages which still require study, want more firmness, assurance, a more marked expression.

We believe these simple observations to be of the utmost importance for the future of student virtuosos.

The recommendations we have just made for the performance of the pieces studied, learned from memory, are even more imperative for sight-reading, two-handed and four-handed.

One of the essential qualities of a good reader is to never stop or resume. It is necessary, we repeat, to know how to make mistakes in time, to evade passages or movements that are too difficult, to simplify, to abandon for a moment, if you have no better resource, the reading of a hand, then resume the whole at the first thinning. The most serious fault, the most regrettable would be to stop, stutter, strike and strike the same notes again.

It is therefore necessary, if we want to prepare serious readers, to accustom the pupils, from their first months of study, to this gymnastics of the eyes and of the intelligence which makes it possible to see quickly and accurately, to observe the exact duration values, to measure distances and to soak up the tonality, transient or persistent modulations. One must manage to read *prima vista*, as in a book or in a handwritten letter.

Some teachers forbid counting by beats and fractions of beats. We do not share their opinion. — Count aloud first, then mentally. seems to us preferable to the use of the metronome. This one can accidentally supplement. speak or rest the student; but an instrument never replaces reflective thought which means that before calling the time, the student must mentally operate the numeration of the values corresponding to the duration of this time.

The teacher can also count aloud himself and make the value of strong beats felt in the musical discourse. Marking the measure with the foot seems to us a tiring and inconvenient noise which pianists must proscribe.

A last word again on the too frequent interruptions, the incessant observations, the criticism of the execution. Alongside teachers who, through overzealousness or inexperience, do not let the student breathe and reprimand him at all times, there are certain mayors who do the same for very different and less excusable

reasons. These are reputed to be clever in the bad sense of the word; they see nothing better to establish their personal superiority and to lessen the merit of their colleagues, than to criticize under the slightest pretext, often even without any avowable reason, students whose great tone is to have been trained in another school.

For these petty and envious natures, who are hurt by the reputation or success of others, everything has to be redone, to start over, to begin again from the base; they will not spare the student any remark, however unfounded. These are the bias switches.

So far we have talked about interruptions from the teacher. It can come from the student.

The latter will naturally be inclined to ask questions of various kinds; and it is important to the authority of a good teaching that the teacher responds without hesitation, explains with clarity, resolves without reply the details which have struck the pupil's attention. However, if it is good and reasonable to seek the reason for everything, to want to go deeper, this intelligent and healthy curiosity must not degenerate into a mania for perpetual talk. Lesson time would then be spent in idle dissertations.

To avoid this unfortunate waste of time, without discouraging students eager to learn, it will be best, at the end of each lesson, to ask two or three theoretical questions to be answered in the following lesson.

We will put the student on the path of deductions and reasoning that his degree of musical instruction will allow him.

By regularly following this method, in a progressive way and without overloading, the student will be given an analytical mind. It is not yet taste, but it is its surest basis and its best support. He

will become able to appreciate, with full knowledge of the facts, not only the various processes of the mechanical and technical part, but also the innumerable questions of aesthetics, the brilliant and poetic side of art. But, before arriving there, it will be necessary, when the age and the mode of education of the pupil are not an invincible obstacle, to awaken his imagination by special readings: those of the poets and writers who have applied themselves to the philosophy of art, Lumen-nais, Cousin, Taine and so many illustrious seekers whose thought has risen to those lofty spheres where the supreme ideal of all the fine arts hovers.

The reading in small doses of special chapters selected from the works of these great masters of thought will certainly have a salutary and powerful influence on the impressionable and sensitive nature of young musicians, whose souls are generally disposed to vibrate with great emotions, to be exalted in generous sentiments.

I will be told that the longest days would not suffice to do what I ask. I answer that it is perfectly possible to fulfill this program; but, for that, one needs extreme regularity, perfect progression, a reasoned sequence, a persistent will, -- finally the spirit of order in the pupil and a firm and enlightened direction in the master. Let us add this crucial point: a well-placed trust on the part of the parents; never any hindrances. nor of unwelcome interference in the teaching: simple marks of interest and encouragement, graduated to the progress and even to the sole efforts of the pupil.

We affirm that by proceeding in this way the studies will yield marvelous results. The musician trained in such teaching will not only be a very skillful practitioner, a transcendent virtuoso, but an artist with a sense of beauty in everything, perfect possession of his art, soul and intelligence open to all great and noble impressions.

Study of harmony

In our intimate conviction, the study of harmony, at least of harmony applied to the piano, is essential, not only from the strict point of view of the knowledge of chords and modulations, but also to know how to analyze an intelligent and knowing way a vocal or instrumental composition.

In order for the student to know how to distinguish melodic notes from harmonic notes, real notes from passing notes, taste notes, appoggiaturas, accidentals, etc., from harmonic dissonances, it is necessary to have a perfect knowledge of the constituent elements of the melody and of harmony. Without that how to analyze a melody, the structure of sentences, periods, the texture of trails? — That's a lot of nander (?), I will be told. — But, if the student has the patience, the will, the courageous ambition to rise up to], what an immense, inexhaustible source of intellectual enjoyment, and how much his execution will gain in correctness of accent, in truth of 'expression!

This student will then really be an artist, because for him each note will have its exact value, its degree of interest, its own and well-determined color. The inspiration, the thought of the master will vibrate in him and, under his intelligent, conscious, animated fingers, the work interpreted will have the warmth, the authority which gives faith in beauty and also the conviction of speaking well.

We do not have to do here a course of harmony applied to the piano. Panseron, Garaudé, Kalkbrenner, Czerny, Chaulieu, etc., have written treatises on harmony applied to the piano; Catel, Cherubini, Dourlen, Barbereau, Savard, Bazin, Reber, harmony treatises for voices. Reicha left an analytical manual of melody dealing thoroughly with this subject, of which one will also find an excellent theoretical and practical manual in the Method of singing

applied to the piano, by Félix Godefroid. But we recommend to the musicians who are interested in these attractive studies to read two books of Mr. Mathis Lussy: *Réforme dans l'enseignement du piano*, *Traité de l'expression musicale*; *The Simultaneous Teaching of Harmony and Piano* by Charles Duvois; *Piano Teaching*, by Le Couppey; *The Art of Playing the Piano*, by Richert; finally, a very good booklet by Romeu, *L'Élève de piano*, and an excellent work by Mlle Parent.

Vocal studies and accompaniment lessons

We have been asked many times if we can, without prejudice to the voice, study the piano diligently; we answer: yes, and in the most absolute way, - on the condition of not working with excess and of putting between the execution of the pieces of bravery which agitate and cause a nervous shock, a time of stop and rest before starting vocalization exercises and spun sounds.

We affirm that half an hour of interval between the instrumental and vocal study will be enough to make disappear any tremor in the vocal organ, any oscillation in the sound, if the voice was well posed, according to the rules and precepts of a good school.

Mesdames Damoreau, Viardot and other vocal celebrities were able to be great singers and skillful pianists, all at the same time. But, let's say it quietly, singing teachers want, in general, to be the omnipotent guides, the undisputed arbiters of the musician pianists who ask for their good advice.

And yet, in our intimate conviction, it would be desirable that all musicians and particularly pianists did not want to lose interest in vocal studies. There is there for instrumentalists, for virtuosos, an inexhaustible mine of ingenious insights into the poetic color of sound, the art of conducting it, the dramatic accent, etc., etc., in short, a thousand precious details that it is essential to know thoroughly.

I will not repeat the previous reservations about support teachers. It is already too much to have echoed for a moment the annoying professional rivalries. I hasten to recognize that it is useful and above all very interesting to make concert music: *duos*, *trios*, *quartets*, *quintets* and *septets*, without forgetting *di camera* or symphonic concertos; but if I do not share the conviction of some musicians who consider it perfectly useless, even dangerous to

expose their pupils to two sometimes different currents of style, allow me to ask the artists who collaborate in this last period of the teaching, to respect in pupils trained in a good school by long and healthy studies the individuality of expression and feeling, that flower of taste.

On this point, as on many others, I believe I am in complete agreement with my dear and illustrious colleagues, Alard, Massart, Dancla. Sausay, Baillol, Maurin, Chaine, Hammer, Garcin, Cuvillon, Armingaud, Sighicelli, Lebrun, Franchomme, Chevillard, Jacquart, Lebouc, Norblin, etc., all of whom, following different paths, devote their talent, their patience and incessant elude in search of the beautiful ideal, putting all their soul into the interpretation of ancient masterpieces as well as modern works.

I will refrain from intervening in the choice of the concert pieces, a question entirely within the domain of the accompaniment masters. The habit of a special education and the perfect knowledge of the composers who have applied themselves to so-called chamber music, give them the experience and the authority required to designate with certainty the works whose degree of force and style are best suited to the small or large knowledge of the student. But what I will allow myself to say is that, following on from my *Classical Piano School*, MM. Alard and Franchomme have published, with the help of M. L. Diémer, an Ecole Classique Concertante which I cannot emphasize enough to young pianists who want to improve their skills in this kind of music. They will find in this fine collection of concert works by Haydn, Mozart and Beethoven as a truly model edition of these masterpieces, according to the German and French editions compared. Absolutely correct text, fingerings, accents, movements, nothing is missing. And, although Messrs. Alard and Franchomme declare optional all the indications elaborated by them with the greatest care, it is in a way the reflection of their very personal interpretation. We run no risk of ourselves. deceive with such masters, and I believe I must recommend them especially to

teachers and students far from the great artistic centers, that is to say from the sound traditions of concert music.

Modifications of sonority to bring to the piano in the execution of concerted works¹⁰

“Very often at the concert, in the intimacy, or in the living room, it occurred to us that the sonority, the accentuation, the general expressive tonality of a piece sung or performed, of a scene played and declaimed at the theater or in an intimate circle, had to be modified according to the environment in which they occur. These reflections, which do not aim only at music and apply to all the arts, we hold them to be very exact, of an absolutely true application, when it is a question of musical performance in public; because, if it is perfectly recognized that each artist of value has his personal way of understanding and interpreting the works of the masters according to the particular style which characterizes them, I still add, and I insist on this equally undeniable fact, that each virtuoso of merit is distinguished by an individual nature of sound which is like the timbre of the voice inherent in the organism. This native quality, this delicacy of touch, which is a sense like hearing and sight, can be developed by work, but exists in a germ state in all pianists. This fact, admitted and proven, we also want to note and establish well that the sonority must modify in a sensitive way according to the nature of the instruments and according to the different data where the musician makes act of virtuosity. A few examples will make us better understood by our readers.

Sivori, performing his violin part in a Mozart quartet, in a Paganini fantasy or in a Mendelssohn quartet, certainly imprints his personal stamp in the interpretation of works of very different styles; but we can also add that, according to the size of the room, according to the numerical importance and the musical feeling of the audience and also according to whether the solo will be accompanied by the orchestra or simply supported by piano or quartet accompaniment, the volume of the sound brought into play, the accents and

¹⁰ Chapter borrowed from the *History of the Piano*.

nuances employed will vary in intensity, will be more or less strongly marked; This is a principle accepted by any virtuoso with experience of the public and who is aware of the scope of sound and its action following the environments in which it occurs. This is a special and quite modern art: to fully realize the magnetic effect of the sonic fluid, to master its conduct and the right balance. A declaimer, a singer, a skillful virtuoso, must therefore modify their diction, the emission of the voice, the accentuation, according to whether they perform in a large theater or in a restricted circle. A work of art, painting, statuary or monument, demands to be seen in a certain day at determined distances and changes its aspect and value if this law is not observed. What is true for the plastic arts and for the virtuosos of speech, the bow or lyrical drama, is just as true for keyboard instruments, for the piano, which is the objective of this study.

The weighting of the sound, the volume, the power acquired and the modification of intensity are qualities perfectly distinct from the timbre which is, as we have had occasion to say on several occasions, the distinctive character, characteristic of the instrument. But we affirm that, while scrupulously preserving the rational sound nuances, the performers must know how to modify the whole expressive range, because of the environment, in which they perform an act of virtuosity. When a soloist agrees to accompany, he must forget that he is a virtuoso, have only one goal, to contribute in the limited action which is devolved to him, to the perfect interpretation of the vocal or instrumental work that he must make the point, giving the soloist all the support of his talent and carefully avoiding distracting or absorbing interest. This modest role, erased, disappears from the moment when the accompanist becomes a concert artist, takes an equal part in the musical discourse, dialogues with instruments of different timbres whose sonority asserts itself in turn, predominates at times, to then merge in well-organized sets.

It is therefore important, to a fair extent, that concert pianists, as

well as great bow virtuosos, when they interpret trios of Haydn and Mozart, Mendelssohn or Beethoven, renounce all intention to shine at the expense of the perfect ensemble. It is in this understanding of a well-balanced sonority that interpreters respectful of the masters can be recognized, who have never written concertante pieces of chamber music to highlight more particularly the brilliant execution of the pianist or the first violin; the second violin, the viola and the cello being of more modest ambition, we abstain from any observation on their subject. Let's summarize some of our recommendations. The sonority of the piano, the weakness or the strength of the vibrations depend well, the fact is indisputable, on the construction of the instrument and the particular conditions in which the strings and the soundboard resonate, but also on the system which makes it act. hammers and dampers. What we cannot repeat too often is that the same piano will produce a very dissimilar sonority according to the mode of touch of the artists who will have to make it speak. The beautiful sound quality of a piano, its timbre, its singing, expressive voice, therefore depend very much, if not essentially, on the natural touch, the skill of the hand and the special studies made by the performer. The method of producing the sound of the piano, of drawing from it a voice that carries, must therefore be one of the main concerns of pianists. They must constantly seek to obtain an elastic, unctuous, oily sound, if it is permissible to use this colorful expression. Legato playing should predominate, but still not give up the diversity of accents given by the different attacks on the keyboard. The art of modulating the sound, of making it fusible, diaphanous, airy, is the most precious quality Va, the rarest of piano virtuosos.

We have just called the attention of pianists to the modifications of sonority involved in concert music, called chamber music, which now forms part of concert programs. The large grand pianos have acquired a power of vibration which is no longer in balance with the harmonious sonority of the other concert instruments. It is therefore important, for the good interpretation of these dialogue

works, that the piano does not predominate and is content to take part in the speech without raising your voice too much. I have often seen the masters of the quartet ask their usual pianist to have to close the lid of the piano to deaden the sound. This extreme precaution seems exaggerated to me with musicians like Hiller, Rosenhain, Alkan, Planté, Fissot, Diémer, etc. Yes, it is seriously important, taking into account the increase in sound of concert pianos, to discreetly modify their power and brightness, but without changing their timbre; it would be better to mute the violins to attenuate their natural sonority. One must be a good musician rather than a great virtuoso; to showcase the concert works of the masters; but a brilliant and warm performance is not to be refused when the performers are called Bailiot, de Bériot, Vieuxtemps, Sivori, Franchomme, Servais and with pianists like Moschelès, Hummel, Mendelssohn, etc. My reflections on chamber music and on the sound modifications to be made to the piano in the large part given to it in concert works are also addressed to pianists who study pieces for four hands.

The arrangements for four hands of pieces first written with two hands are too often made hastily, from the double point of view of simplification or greater sonority. This uninteresting work consists in giving both hands of the second part the accompaniments made by the left hand alone in the two-handed edition; the first part doubles the octave or launches a few strokes in the super high pitch of the piano.

It is by no means necessary for this to be a composer, and one can do without harmonic knowledge if the original text is correct. It is then a work of labor that has nothing artistic about it. But it is no longer the same if the arrangement for four hands is written by a musician, who, while retaining the composer's primary datum, makes it a point of honor to imprint his personal stamp on the piece. A delicate counterpoint, an ingenious countermelody, an added dialogue, the sonority and the interest skilfully arranged for both parts, make the arrangement a work that artists of high value have not disdained to sign. Bertini, Wolf, Lefébure, R. de Vilbac,

Czerny, etc., have made numerous arrangements in this way.

In principle, students who study more specifically concerto pieces, works for four hands, for two pianos, etc., must pay careful attention to the accents of time and rhythm, particularly in the lines or passages performed simultaneously, and which require rigorous precision on the part of virtuosos. The individual style ceases to accentuate itself noticeably to merge into a feeling of unity of expression.

We thus summarize our thought, our opinion as a teacher: young students who study pieces for four hands or several pianos with a view to acquiring greater firmness of measure, will do wisely to watch carefully over the quality sound they want to get.

The compositions for four hands, and more especially the arrangements made from pieces written in the two-hand principle, are too rarely concertante, and of a well-balanced sonority. Most often all the melodic interest is reserved for the first part, and the second is only a harmonic veneer slavishly accompanying the upper part. It is then necessary, if the arrangement is such as we indicate it, that the accents of measure of the bass are not accused harshly, and do not crush with their sonority the melodic part, the light and brilliant lines of the first part .

If, on the other hand, the piece for four hands is concertante, written by a composer of style, or by an experienced arranger, having the habit of dividing the interest of the dialogue between the two parts, the pianist will have to avoid asserting its individuality too strongly, but focusing on blending nuances and accents into a feeling identical to both parties. The weighting of the sonority must therefore be the subject of a particular study, as would be the performance of a first or second violin in an instrumental quartet or the very careful accompaniment of a soloist. The accompanists must remember that the virtuosos, singers or instrumentalists, always complain of having been

hampered in their expression by too much rigor in the measure, or of not having enough sustain in the animated passages, etc., etc.”

Choosing an instrument

Nowadays the list of skillful and justly famous postmen is long; whatever our feeling and our preferences, we do not want to intervene in this delicate and thorny question of the choice of a piano, no more by intrusion than by elimination. There are in the manufacture of pianos, as well as in the teaching of this instrument, names which, by their notoriety, take precedence over all others.

We don't have to discuss them or advocate them; to people who consult us and ask us about the distinctive qualities of a good piano (the questions of the materials used, good manufacturing, resistance to climatic action and to medium-term work being admitted and well fixed), we We will answer: It is important 1° that the quality of the sound be beautiful, homogeneous and distinguished throughout the whole range of the scale; (2) that the basses are not cavernous or too loud; 3° that the medium sings well and harmonizes perfectly with the bass and treble; 4° that the upper part of the piano retains a sonorous timbre, singing and never garish, right up to the over-treble; (5) that the keys give way, easily, but without too much softness, to the intelligent pressure of the fingers; 6° that the slow or rapid repercussion of the keys lends itself easily to the varied nuances, delicate or profound, which require the keyboard to be sensitive, animated, alive under the action of the finger. These are the essential qualities of a good piano, united with the resistant behavior of the tuning.

This well understood, the choice made will be good.

General Study Tips

The formulas of exercises and brilliant lines published by the masters of the piano who have more particularly occupied themselves with technique and the best processes for rapidly attaining great virtuosity, number in the thousands, and yet this immense technical arsenal is still incomplete. insufficient, to be improved. But Charles Czerny, in his interesting collections of passages of fingerings taken from the works of the old and modern masters, has indicated in the most obvious, clearest, best way of working to overcome the difficulties of a piece: to isolate of the piece that we study the line which is an obstacle, which prevents the free execution of the musical period, and transform it into a special exercise which we will repeat until the free possession of the line. This is the only process, the only practice: we point it out to all pianists who are not afraid of the difficulty to overcome and who have the will to acquire a level execution with the most arduous combinations, the most perilous features.

The attentive and reasoned hearing of virtuosos famous for their grand style or their bravery of execution can be useful to the progress of already advanced students. It matters little whether the artists taken as models are singers or instrumentalists; there are general principles of “beauty” for the art of music which also find their application for the voice and for the instruments. A good and frank attack of the sound, which it is necessary to know how to modulate according to the character of the piece, the sentence, with all the nuances of intensity, softness and force, an irreproachable accuracy and the audacity of the virtuoso in the lines the most arduous, an expression that is always true, simple, noble, never exaggerated, a sober, delicate ornamentation, in good taste, never aiming for effect: these are the qualities that one can appreciate and seek to imitate, whether that we find them in a skilled singer, or we find them in an instrumentalist of good school.

The crucial point is, after having religiously listened to valuable artists, to become fully aware of their individual qualities and also of the small defects that one must avoid reproducing.

Let's sum up our thinking in one last piece of advice:

It is necessary to bring conscience, will, a serious spirit of analysis and reflection in all studies relating to the healthy practice of art; but we must stop worrying about the minute details of scholasticism, the moment when the acquired talent allows us to express our impressions, our sensations, with that certainty of taste that only a good method gives.

It is then the divine breath of enthusiasm, without which nothing beautiful can be done in the arts, which must give life to our fingers and our imagination.

The expansive and truly pure source of expression is in the soul of the artist: *written nuance is the sure guide of the student*, but inspiration from the heart alone makes the genius of the virtuoso.

The soul of a true artist must exalt itself in all that is great and beautiful, in the moral order as well as in the physical order. In the artist there is almost always an exaggeration of sensibility; also it is very rare and even quite abnormal that his heart does not vibrate with generous ideas. This impressionability inherent in the temperament of the artist must be preserved, without degenerating into pathological weakness. It would be a serious fault for a musician to confine himself to the material practice of his art; a gifted artist will love the beauties of nature, will have an understanding of literary masterpieces, an enlightened taste for all works of style and imagination, whether poetry, painting or music.

The musician who is not moved, touched, stirred by hearing a dramatic work, who remains indifferent before a beautiful statue

or the inspired work of a painter, whom the sight of the marvels of creation does not render dreamer, will never have either fire or enthusiasm. He is, at best, a skilled practitioner; great horizons are closed to him. To rise higher, one must have a love of the great, always seek the ideal. of a courageous pursuit.

The sublime harmonies of nature, the sea, the mountains and the forests are not always within our reach, but, in the absence of even the laughing idylls that give the meadows, the streams, the hills, the valleys, we can dream as gently in the shade of modest alleys. The crucial point for the artist is to renew his creative forces by another kind of activity. To furnish the imagination with poetic or grandiose figures, to enrich the mind, to develop the intelligence, to maintain the sensibility within just limits, all this is essential to progress, to intellectual and moral nourishment.

We will end here these simple reflections on an art whose study has absorbed most of our existence, for half a century. This long period is probably very little, yet it represents the power of unity in the great musical movement. If, moreover, my advice and my insights into the teaching have elucidated some obscure point, I shall believe that I have not wasted my time; I shall deem my task well accomplished. Teachers pass: art is eternal. It is to him, it is to this common heritage, transmitted from age to age, that we must all contribute, some our work, others our experience. If these few pages have a value, they draw it from this well-understood and powerfully guarded feeling at the bottom of the card; if this book has a claim, it is to put before the eyes of those who will open it the goal always pursued, the true ideal: *Sursum corda*.

PART 2

FRENCH ORIGINAL TEXT

A MES ÉLÈVES PROFESSEURS

A vous, chers élèves, dont l'affection constante, l'inaltérable attachement ont soutenu ma volonté, réconforté mon énergie aux ares moments de défaillance, je dédie ce livre comme un souvenir et comme un dernier témoignage de sympathie paternelle.

Vous y retrouverez, sous une forme nouvelle, les conseils qui occupaient ces heures d'études, toujours trop courtes à notre gré réciproque.

J'ai voulu recueillir en ces quelques pages le fruit d'une expérience de plus de cinquante années, résumer des observations qui vous profiteront peut-être dans cette noble carrière du professorat, à laquelle on s'attache chaque jour davantage malgré ses déboires passagers.

En matière de théorie musicale, je crois être de ceux qui n'ont pas abusé du droit d'écrire, et pourtant j'en aurai payé l'exercice du prix qu'il convient. Plus d'un demi-siècle consacré à l'enseignement me permet de parler en toute indépendance des diverses méthodes, comme il m'a permis de les contrôler. Vous savez d'ailleurs combien nous nous sommes toujours tenus loin du parti pris d'école, nous contentant d'apporter dans nos études le soin, la conscience et la volonté.

Les principes d'impartialité qui ont toujours commandé à mon enseignement, vous les retrouverez dans ce volume, produit intime et direct de mes impressions et de mes observations personnelles.

« Ceci est un livre de bonne foi. »

Devoirs du professeur à l'égard des élèves et conseils généraux

Tout professeur digne de sa mission doit aimer son art et porter haut le sentiment du devoir. Réserve, poli, bienveillant, affectueux avec ses élèves, il faut encore qu'il soit homme du monde, avec assez d'esprit et d'instruction pour ne pas se confiner exclusivement dans le côté technique de l'enseignement et souffrir d'une infériorité intellectuelle trop marquée.

Le professeur à qui l'on confie un élève, soit qu'il ait à commencer, soit qu'il continue seulement une éducation musicale, s'informer d'abord auprès des parents du but qu'ils se proposent. Ont-ils en vue un enseignement sérieux? S'agit-il au contraire de connaissances superficielles, d'un simple passe-temps? Il se peut que l'élève appartienne à cette catégorie d'amateurs frivoles, dont le nombre diminue chaque jour à mesure que le goût s'épure et s'élève; je ne donnerai en ce cas qu'un conseil au professeur, dont la tâche ingrate consiste à enseigner quand même: faire tout son possible pour obtenir dans les petites choses une perfection relative. Les pauvretés musicales acquièrent un certain relief, si elles sont exécutées bien en mesure, avec clarté, et convenablement accentuées.

Je suppose que les musiciens qui me font l'honneur de me lire ont fait de saines et fortes études musicales; mais posséder toutes les connaissances relatives à l'enseignement d'un art ne suffit pas pour être bon professeur. Un grand virtuose, un compositeur de mérite, peuvent manquer des qualités voulues pour bien apprendre aux autres ce qu'ils exécutent ou écrivent eux-mêmes avec une rare perfection. Souvent aussi les virtuoses compositeurs ont le tort grave de faire de leurs élèves autant de calques, autant de copies plus ou moins réussies de leur manière. Les grands artistes participent plus ou moins de l'humaine faiblesse qui nous fait trouver bons et même parfaits ceux qui pensent ou agissent comme

nous.

L'art d'enseigner a des règles plus sévères. Il exige des qualités multiples; une longue pratique de l'enseignement et d'incessantes observations peuvent seules y conduire. Un bon professeur doit être non seulement habile lecteur, mais encore suffisamment virtuose pour ajouter en mainte occasion l'exemple au précepte. On saisit mieux l'observation, quand le professeur exécute dans le sentiment voulu le passage chantant, le trait de bravoure; démontrer théoriquement les différentes manières de produire le son ne suffit pas, et l'argumentation *ex professo* est ici la meilleure de toutes. Un professeur doit être aussi bon harmoniste et, s'il le peut, compositeur, non pour produire ses œuvres, mais pour faire sentir les beautés de tous les maîtres anciens et modernes qui ont illustré l'art musical.

Eh bien! ces qualités toutes spéciales ne suffisent pas encore, si l'on ne possède, avec la science, l'esprit d'analyse, l'expérience; la réflexion, la connaissance approfondie des diverses méthodes, des différentes écoles, et si l'on n'ajoute à tous ces mérites beaucoup de patience et de douceur unies à la fermeté. Il faut savoir expliquer, persuader, convaincre, avoir le talent communicatif. Il faut un tact extrême pour étudier et saisir non seulement les aptitudes variables, mais encore le caractère de l'élève et ses nuances intimes, savoir s'il est sensible à un encouragement, si une parole affectueuse, bienveillante, stimule son bon vouloir. Distribuer à propos le blâme ou la louange, faire aimer l'étude, inspirer la foi, telle est la tâche d'un professeur habile.

Pendant la leçon

Un professeur doit mettre intégralement tout le temps convenu à la disposition de l'élève qu'il dirige. Je dis intégralement, car, à moins de relations amicales, ou d'un intérêt tout particulier porté à l'élève, il faut éviter de prolonger la leçon outre mesure : d'abord on fatigue l'élève, et d'autre part, si cet acte de dévouement désintéressé n'est pas compris, le jour où le professeur s'en tiendra au temps rigoureusement exact, la leçon sera considérée comme trop courte. Nulle causerie étrangère aux leçons ne devra prendre la place des observations artistiques.

Donner à l'élève l'exemple d'un travail sérieux, s'intéresser à sa leçon en lui prêtant toute son attention, éviter tout mouvement d'impatience ou d'ennui, tenir compte du plus léger effort, du mieux obtenu, enfin faire aimer l'étude en rendant intéressant le travail même le plus aride, voilà le secret du maître qui veut conquérir à l'amour de son art les jeunes intelligences.

Avant de commencer sa leçon, le professeur devra toujours demander à l'élève s'il a travaillé avec soi, s'il s'est souvenu des observations faites à la leçon précédente. Le maître ajoutera aux réponses de l'élève ses propres observations, puis on reprendra le travail rectifié ou préparé.

Si l'on donne les leçons chez soi, éviter avec soin les visites importunes, et, à moins d'obligation absolue, n'interrompre jamais l'étude. C'est pour moi une très vive contrariété que d'avoir à quitter un seul instant mon élève; chaque minute perdue pour son travail me semble un véritable larcin.

A la fin de sa leçon, le professeur doit résumer succinctement ses observations et tracer le travail de la leçon suivante.

Du choix d'un professeur élémentaire et de l'importance des premiers enseignements

Le choix d'un professeur élémentaire expérimenté est, à notre avis, de la plus grande importance, car la direction donnée aux premières études non seulement exerce une influence immédiate sur les progrès des commençants, mais a de plus une action très prononcée sur leur avenir musical.

C'est dès le début qu'il faut donner aux enfants le goût d'un travail correct et consciencieux. Pour atteindre ce but, la première condition est de faire aimer l'étude, de la rendre agréable, attrayante. Les parents qui, pour se conformer à l'usage, à la mode du jour, font donner des leçons de musique à leurs enfants, ont en général la faiblesse de croire qu'un professeur médiocre, le premier musicien venu, est toujours suffisant pour commencer un élève. Nous pensons, au contraire, qu'il faut des connaissances très variées, une éducation musicale très complète pour faire un bon professeur élémentaire¹¹. Les artistes modestes qui vouent leur existence et consacrent leurs talents, leur savoir, leur expérience, à ces premiers enseignements, ont droit à la reconnaissance des parents et aussi à nos remerciements, car l'enseignement supérieur n'est fécond en résultats que si la base des études premières a été solidement établie; trop souvent, c'est le contraire qui a lieu : on nous charge de perfectionner une exécution dont les éléments sont vicieux.

L'esprit de méthode, l'unité de principes, une théorie claire, bien à la portée des jeunes intelligences que l'on dirige, une juste progression dans les études, le savoir, l'expérience, la patience, le

¹¹ Nous avons vu plus d'un grand musicien se dévouer à l'enseignement primaire du piano. Citons entre autres Felix Cazot, — auquel nous devons la meilleure méthode élémentaire publiée jusqu'ici, — et qui eut l'honneur de remporter le prix de Rome, l'année même où Herold fut proclamé premier Grand Prix par l'Institut.

dévouement, enfin le don communicatif, sont les principales qualités d'un professeur élémentaire. Les femmes, en général, par la douceur de leur caractère, leur persuasive bonté, l'adresse délicate qu'elles mettent à gagner l'affection de leurs élèves, ont presque toujours un avantage marqué dans l'enseignement primaire. Il faut, en effet, une abnégation toute féminine pour répéter mille fois les mêmes observations sans arriver graduellement à l'im-patience. Or, ce qui importe surtout près des enfants, c'est que les leçons soient prises avec plaisir et données de même; sans cela le découragement, l'ennui, l'aversion même de l'étude, s'emparent vite de ces frêles natures, et l'art d'agrément devient alors un supplice journalier, autant pour le maître que pour l'élève.

Je sais bien qu'on cite plusieurs éducations d'artistes célèbres faites avec la plus grande sévérité, à grands renforts de démonstrations plus ou moins *frappantes*. Ce mode exceptionnel d'enseignement nous paraît une monstrueuse excentricité, et nous avouons qu'il faut une vocation bien tenace, ou une soumission angélique à la double volonté du maître et des parents, pour accepter cette brutale gymnastique. Nous n'entendons pourtant pas donner aux élèves un brevet d'insouciance, de paresse, et laisser aux professeurs la tâche ingrate d'apprendre, quand même, à des enfants inattentifs et de mauvais vouloir; mais nous pensons qu'il faut avant tout chercher à gagner le cœur des élèves, et leur inspirer le sentiment du travail par *l'émulation*, *l'amour-propre*; qu'il faut savoir enfin obtenir par un encouragement ou un reproche adressé à propos le désir de bien faire et de contenter un maître affectionné.

Dans les premiers mois de leurs études de piano et de solfège, les enfants ne doivent jamais travailler seuls, qu'il s'agisse de la lecture ou des exercices élémentaires.

Les défauts à éviter sont si nombreux, les qualités indispensables à acquérir si importantes et si précieuses pour les progrès à venir,

que l'attention la plus scrupuleuse de l'élève serait insuffisante sans les observations patientes et douces, les encouragements répétés, soit de la mère, soit de l'institutrice ou du répétiteur choisi par le professeur spécial.

Les leçons auront lieu autant que possible tous les jours ou du moins trois fois par semaine. Le répétiteur assistera aux exercices, et notera les observations du professeur, sans jamais intervenir pour commenter, discuter ou atténuer les fautes de l'élève, mais en suivant, avec une rigoureuse exactitude, le plan tracé, la méthode indiquée par le professeur.

Il faut donc que les leçons soient fréquentes, mais il convient d'éviter la longueur pour ne pas lasser l'attention et le bon vouloir de l'élève. Une heure suffit, divisée par moitié: 1° lecture et intonation; 2° lecture au piano et exercices élémentaires.

En dehors de la leçon, le temps consacré à l'étude sera mesuré suivant l'âge de l'élève, suivant son intelligence et le but à atteindre. Ne jamais maintenir à l'étude, de gré ou de force, l'élève que la fatigue gagne. Rien de plus dangereux : le dégoût, l'antipathie, le découragement prennent la place du bon vouloir. Adieu tout espoir de progrès : la cause est perdue.

Bien au contraire, les progrès sont rapides et certains si l'élève attend avec bonheur le moment de la leçon et salue joyeusement l'arrivée de son professeur. Rendez donc avant tout le travail agréable, attrayant; que le temps passé à l'étude soit pour l'élève une douce distraction et comme une récréation salutaire. Nous affirmons que ce résultat n'est pas impossible à atteindre. Certes il demande des efforts continus, une assiduité constante; mais aussi l'enseignement cesse alors d'être un métier pour s'élever à la hauteur d'une mission : celle de façonner les jeunes intelligences à l'étude élémentaire et progressive d'un art qui plus tard sera pour eux la source de pures et douces jouissances.

Nous pensons que l'étude du *solfège*, lecture, intonations, théories élémentaires, peut être commencée un mois ou deux avant celle du piano, puis continuée parallèlement, sans se confondre ni intervenir hors de propos dans le travail tout spécial de l'instrument. Nous croyons à l'*utilité absolue* du solfège, comme base d'une bonne éducation musicale. La perception exacte des sons, l'habitude de les imiter avec justesse, d'en déterminer avec certitude la place dans l'échelle musicale, d'en apprécier la durée, en un mot, le sentiment de la mesure, du rythme, des temps forts et faibles, tout cela est indispensable à l'élève qui veut devenir musicien.

Ces facultés précieuses existent naturellement chez quelques natures privilégiées, et c'est un indice certain d'heureuse organisation musicale; mais, chez le plus grand nombre, l'éducation de l'oreille est à faire, et l'on ne saurait trop tôt la commencer en habituant les enfants à retenir par cœur des airs écrits dans la limite restreinte de leur voix, en les encourageant à chercher sur le piano les airs retenus par eux. Cette recherche des sons analogues, cette petite gymnastique à travers le clavier les amuseront et nous paraissent très utiles.

La perception exacte des sons et de leur durée peut être utilement exercée par des dictées faciles, courtes et progressives. Ce travail fréquent, bien gradué, doit aider puissamment à la bonne éducation de l'oreille et sera d'un grand secours plus tard pour apprendre par cœur.

Les pianistes qui n'ont pas longtemps solfié n'ont jamais la sûreté d'oreille voulue pour apprécier la justesse des basses, pour posséder le sentiment d'une bonne harmonie. Il leur manque, en un mot, la conscience exacte du son produit, et, s'ils ne sont pas bien doués, organisés délicatement, ils auront une infériorité relative sur ceux dont l'oreille, mieux préparée, percevra le son dans sa justesse comme dans ses nuances les plus délicates et les plus fines.

On peut interroger l'organisation et les aptitudes musicales d'un enfant dès l'âge le plus tendre, en l'écoutant chanter des airs retenus, appris, ou de petites mélodies de sa façon. Étudiez encore sur sa physionomie l'impression produite soit par l'audition de chœurs d'orphéons, de marches militaires, soit par celle de petites pièces intimes exécutées dans la famille : les indices certains d'intérêt ou d'indifférence sont bons à noter et doivent guider les parents sur les futures aptitudes musicales de l'enfant, qu'il s'agisse simplement de connaissances sommaires ou qu'on tende à des études spéciales.

Dès l'âge de cinq ou six ans, si l'enfant sait lire, on peut l'initier aux connaissances primaires musicales : science des signes graphiques, notes, silences, intonations, sentiment bien défini de la mesure et des rythmes simples ou composés, des temps forts et faibles, enfin perception sûre de la tonalité et des modes.

Nous croyons utile de former tout d'abord l'élève à la lecture par quelques leçons de *sofège à la muette*; l'oreille doit ensuite être exercée à l'appréciation des sons, et si la voix et l'âge de l'enfant le permettent, il faut que l'étude des intonations marche simultanément avec la lecture. Puis, il faudra indiquer d'abord et faire trouver ensuite par l'élève la place occupée sur le clavier par les notes nommées ou chantées : quelques semaines suffiront à ce travail préliminaire, et l'on devra tout aussitôt s'occuper de la position à prendre en se plaçant au piano. Toutes les méthodes élémentaires traitent cette question d'une manière assez complète pour nous dispenser d'y insister longuement; voici pourtant quelques principes généraux qui résument toutes les indications données:

Il faut bien se placer au milieu du clavier, le buste en face des touches formant l'ensemble de la quatrième octave. On doit être assis assez haut pour que les bras, en s'allongeant au-dessus du clavier, indiquent une inclinaison de quelques lignes plus haut que

le poignet.

La tête doit être droite et ne pas se pencher en avant; l'avant-bras légèrement en dehors. Le poignet doit faire suite à l'avant-bras sans présenter de solution de continuité, c'est-à-dire qu'il faut éviter de le briser en le baissant au-dessous de l'avant-bras ou en l'élevant au-dessus. Les mains, quelque peu inclinées en dehors, doivent avoir une forme arrondie; le pouce) lui-même concourra à cette position en pliant un peu en dedans la première phalange; les doigts en se relevant pour faire parler les touches, doivent conserver cette forme arrondie. et attaquer avec l'extrémité charnue du doigt et non sur l'ongle. Il faut éviter tout mouvement inutile du poignet et de la main. L'action des doigts sera indépendante, et la force de pression ou d'impulsion viendra de la seule volonté du doigt.

Nous recommandons de commencer par les exercices des cinq doigts, à main fixée au clavier par des tenues. La pression des notes tenues doit se faire sans contraction ni raideur, afin que les doigts conservent leur position arrondie. Ils doivent ensuite s'exercer isolément pour acquérir l'indépendance, la souplesse, la douceur, la force, enfin le sentiment du son et l'accentuation rythmique.

Il ne faut jamais quitter un genre d'exercice, qu'il ne soit parfaitement compris, bien exécuté, et savoir ménager la progression de difficulté avec un soin et un tact extrêmes.

L'éducation de l'oreille, le sentiment de la mesure et des divisions rythmiques demandent à être développés de concert avec le mécanisme. C'est par l'étude du solfège que l'on habitue les élèves à la perception et à l'imitation des sons. Nous pensons aussi que ce travail doit puissamment aider la mémoire, fortifier la mesure, et faire progresser rapidement la lecture à première vue; en un mot, nous regardons l'élude du solfège comme le corollaire indispensable du travail élémentaire de l'instrument, tout aussi bien que plus tard les connaissances harmoniques sont appelées à

marcher de front avec l'étude des œuvres instrumentales d'un style plus élevé.

Chaque chose doit arriver à son heure; l'expérience du maître désignera le moment opportun pour que ces études se prêtent un mutuel appui au lieu de se contrarier. Il ne faut pas non plus que de petites rivalités ou prééminences de professeurs viennent se heurter et nuire aux progrès. Une direction supérieure présidera au partage du temps, sans jamais admettre un empiétement intempestif d'études accessoires.

Nous pensons qu'il est utile de circonscrire le mode d'action de chacun; les leçons seront d'autant mieux données et d'autant plus profitables que chaque maître saura se tenir dans sa sphère. Ainsi nous connaissons bon nombre de professeurs de piano qui hésitent à conseiller des leçons d'accompagnement, *malgré leur très grande utilité*, pour éviter la critique à découvert ou par insinuation de leur enseignement.

On veut bien reconnaître à l'élève « un bon mécanisme, des doigts, du brillant; mais son style est défectueux, négligé, et la leçon d'accompagnement dévoilera les arcanes de l'art dont, seule, elle possède le secret ».

C'est ainsi que certains adeptes d'un nouveau culte de Vesta ont, de bonne foi, la faiblesse de croire qu'il est indispensable de tenir l'archet pour faire jaillir la flamme sacrée. Pour eux, un pianiste, fût-il la musique incarnée, lecteur de partitions, harmoniste ou compositeur, ne peut comprendre les maîtres s'il n'a fait sa partie dans un orchestre ou dans un quatuor. Or, nous trouvons cette prétention exorbitante, et, tout en regardant la connaissance de la musique d'ensemble comme absolument indispensable, nous avons l'intime conviction que les pianistes vraiment dignes du nom d'artistes par leurs fortes études, n'ont qu'à se recueillir et à se souvenir pour interpréter les maîtres dans le sentiment voulu. Les bonnes traditions, le bon goût, l'intelligence des chefs-d'œuvre

appartiennent à tous ceux qui ont le sentiment des belles inspirations, et qui, par leurs études patientes et réfléchies, se sont bien pénétrés du style des maîtres. S'il ne suffit pas d'être virtuose-pianiste, pour avoir conscience de la manière distinctive de telle ou telle école, on admettra aussi, avec nous, qu'il n'est pas indispensable d'être violoniste ou violoncelliste pour avoir, de droit et exclusivement, la clef de tous les styles.

Ces fâcheuses rivalités, ces puérides taquineries, nuisent à la bonne direction des études, et sont doublement déplorables au point de vue du progrès et de l'art. C'est bien ici le cas de dire avec Raynouard: « Frottons nos cailloux, tâchons d'en faire jaillir des étincelles; mais, pour l'amour de Dieu, ne nous les jetons pas à la tête! »

Il ne faut jamais céder aux volontés déraisonnables d'élèves capricieux et fantasques qui jugent la valeur musicale d'un morceau, apprécient son degré d'intérêt d'après le nom qu'il porte ou même d'après la nuance de la couverture. Mais il est tout aussi dangereux d'imposer comme de parti pris des études arides, pauvres d'idées, des exercices d'une monotonie fatigante ou même des compositions dont la valeur musicale ne peut être comprise d'un élève chez lequel l'intelligence et le goût sont insuffisamment formés. Il faut beaucoup de tact et d'expérience pour amener à ce que l'on croit juste et utile, sans heurter de parti pris le sentiment instinctif de l'élève. Imposer est toujours un mode périlleux, faire adopter et aimer par la persuasion est le but qu'on doit poursuivre. Fatiguer en pure perte le bon vouloir de l'élève, faire prendre le travail en aversion, c'est anéantir toute espérance d'avenir et de progrès, créer un sentiment de répulsion là où il faut avant tout établir un concert de mutuelle sympathie, de déférence et de confiance.

Nous désapprouvons hautement les actes d'entêtement comme de faiblesse de la part du professeur. Mais, s'il ne faut pas céder aux demandes irréfléchies, aux puérides ambitions, aux mouvements de

vanité, d'amour-propre, bien différents d'une noble émulation, il faut repousser, avec la même fermeté, les désirs exprimés par les parents non musiciens qui, n'ayant aucune idée de la progression raisonnée des études, n'ont qu'un but, une pensée: entendre exécuter, bien ou mal, par leurs enfants tel morceau réputé comme l'expression d'une excellente virtuosité.

Ces immixtions intempestives sont déplorables; elles entravent et paralysent l'action intelligente du professeur, et découragent l'élève à qui l'on impose un morceau fort au-dessus de ses moyens. Cette pièce péniblement apprise, mal interprétée, habitue l'élève aux à peu près, aux traits incorrects et barbouillés. C'est la mise en action de la fable de La Fontaine: la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf. Si le professeur a le sentiment de sa valeur, s'il comprend son art et tient à honneur de mener à bien l'éducation musicale qui lui est confiée, il évitera soigneusement tout acte de condescendance non motivée, indiquera la marche à suivre, et repoussera ces interventions aussi nuisibles aux progrès des élèves que d'un fâcheux effet pour l'autorité morale du professeur.

De l'utilité des exercices journaliers

L'étude journalière d'exercices spécialement écrits pour développer l'indépendance, l'agilité et la force des doigts, est d'une utilité incontestable; tous les professeurs admettent en principe qu'une bonne exécution dépend en grande partie des procédés mis en usage pour assouplir les doigts et en faire les dociles instruments de la pensée. Ce travail gymnastique, accompli d'une manière attentive et raisonnée, hâte à coup sûr les progrès des élèves qui ont la sagesse de s'y assujettir chaque jour. La durée du temps réservé aux exercices se proportionne au nombre d'heures consacrées aux études musicales, et varie suivant les difficultés à vaincre et le but que l'on désire atteindre. La part faite aux exercices doit être à peu près le cinquième du temps donné au travail général.

A ce propos, disons que les progrès des élèves dépendent plus du soin consciencieux apporté aux études que du nombre d'heures passées au piano: la volonté et la réflexion donnent de meilleurs résultats que de longues heures employées sans discernement.

C'est donc une grave erreur de croire que l'on peut distraire son attention en faisant des exercices ou des gammes, et nous désapprouvons fort l'habitude de lire pendant ce travail. C'est perdre follement son temps que de remuer machinalement les doigts, si la pensée est ailleurs; il faut au contraire concentrer toute son attention, s'observer, s'écouter pour éviter les défauts que la force de la routine rend plus tard très difficiles à corriger.

On devra toujours commencer par étudier lentement chaque formule, exercer souvent les mains séparées, modifier progressivement la rapidité du mouvement, veiller avec soin à la bonne tenue des mains, varier l'accentuation, modifier la sonorité, se bien rendre compte des différentes attaques du clavier, écouter attentivement, comparer l'égalité et la force des deux mains, etc.

Comment observer tous ces détails, si l'on n'apporte à l'étude un soin minutieux, une attention de tous les instants?

Nous croyons aussi beaucoup plus nuisible qu'utile de s'exercer avec des gants. Si les doigts gagnent comme intensité d'action en cherchant à assouplir l'enveloppe qui les retient, ils perdent dans ce travail le sentiment délicat du toucher, n'étant plus en contact immédiat avec le clavier.

Nous le répétons encore, le moyen le plus sûr d'acquérir ou de conserver une exécution brillante est de s'astreindre chaque jour à faire des exercices gymnastiques de doigts. Tous les virtuoses célèbres mettent en usage ce procédé, et commencent toujours leurs études par ce travail préliminaire. Les compositeurs qui se sont occupés d'ouvrages d'enseignement ont presque tous écrit des pièces spéciales pour cette première heure, du travail des élèves. Les méthodes de Bertini, Zimmermann, Henri Herz, Czerny, Kalkbrenner, Hummel, Moschelès, renferment toutes de nombreuses, d'excellentes formules de mécanisme, et voici, en dehors de ces recueils importants, une liste élémentaire et progressive d'ouvrages spéciaux dont nous recommandons l'étude : mille exercices à l'aide du Dactylion, par H. Herz, l'Indispensable de Chaulieu, l'Heure du matin de Billard, le Manuel de Rosellen, la Gymnastique des doigts et le Rudiment du pianiste de Bertini, les Sue jours de la semaine de Kruger, l'École du mécanisme de F. Le Couppey, la Gymnastique de A.

Quittant, l'École du mécanisme de Roubier et Delioux, mes sept grands Exercices modules dans tous les tons majeurs et mineurs, l'Exercice journalier des gammes de Clementi, les Gammes harmonisées de Moschelès, celles de Jacques Herz. Comme formules plus difficiles, les divers recueils d'exercices journaliers de C. Czerny, les op. 11 et 30 de Decourcelle, le Solfège des doigts de Cramer, l'Ecole du Virtuose de Czerny, plusieurs recueils de passages doigtés, les exercices de Poisot et Dolmetsch, enfin

l'important et utile recueil de Stamaty, le Rythme des doigts, qui résume à un point de vue spécial toutes les difficultés du mécanisme.

De l'indépendance des doigts

L'action parfaitement indépendante des doigts est bien la première condition du mécanisme. Mais la possession, même élémentaire, du clavier exige beaucoup d'autres qualités, qui ne peuvent s'acquérir que très lentement et successivement.

Ainsi, soit que les doigts agissent isolément ou par groupes, les mains séparées ou réunies, il faudra habituer l'oreille et les doigts aux divisions rythmiques des temps, à l'accentuation des temps forts et à celle des dessins symétriques, les accoutumer aux principaux modes d'attaque du clavier, aux variétés de sonorité, à sentir et apprécier la bonne qualité du son obtenu, à savoir accélérer graduellement le mouvement — toutes choses indispensables, qui donnent même aux exercices primaires une grande utilité et, en diminuant l'aridité du travail, intéressent l'élève au *bien dire* dès le début de ses études.

C'est surtout par les exercices rythmés des cinq doigts, en plaçant successivement sur chacun d'eux l'accent de force, que l'on obtiendra l'indépendance indispensable pour que les doigts viennent presque instinctivement se poser sur les touches. On arrivera ainsi à leur faire suivre avec précision et docilité la pensée réfléchie de l'élève et à leur faire traduire avec exactitude les différentes formules qu'il étudie sur le cahier.

Mais, s'il est important de fortifier les doigts faibles, particulièrement les quatrième et cinquième de chaque main, et si l'on doit longuement insister sur les exercices à mains fixées et transposés dans tous les tons, nous ne saurions trop recommander, quand l'élève aura acquis une articulation ferme, nette, précise, une égalité irréprochable, de faire une étude patiente, attentive, des exercices préparatoires aux gammes. Le déplacement du pouce, sous la main au repos, demande un soin extrême et doit être étudié séparément aux deux mains. Le pouce est vraiment la cheville

ouvrière, le point d'appui essentiel du doigté. Pas de régularité possible dans les gammes, dans les arpèges, dans les accords brisés, dans les traits si nombreux, si variés qui procèdent de ces bases typiques, si l'indépendance, la souplesse, la liberté d'allure du pouce n'est parfaitement acquise. Plus tard aussi l'élève aura à étudier l'action fréquente de ce doigt comme basse chantante dans les passages rapides, comme marquant (??) les notes mélodiques des arpèges.

Les formules des cinq doigts, exercées d'abord dans le ton d'ut majeur et celui de la naturel mineur, seront ensuite étudiées dans tous les tons majeurs et mineurs, soit par la transposition écrite du professeur, soit à l'aide des ouvrages élémentaires où l'on a pris la peine d'opérer cette transposition, et mieux encore en habituant l'élève, si son intelligence et sa bonne organisation le permettent, à opérer lui-même cette transposition par similitude d'intonation, en mesurant les distances, les intervalles, de façon à leur conserver bien exactement les mêmes rapports.

Les exercices des cinq doigts ainsi transposés seront le travail le plus utile pour acquérir l'indépendance des doigts, une articulation ferme, une bonne sonorité, une égalité parfaite. Mais on s'occupera en même temps de faire l'éducation de l'oreille au point de vue de l'intonation, des modes et du rythme. Je ne connais pas de meilleure gymnastique pour former une oreille intelligente et délicate.

Nous recommandons d'incliner légèrement les mains sur le pouce, qui doit être un peu arrondi. Les élèves ont trop souvent la mauvaise habitude de reposer la main sur le petit doigt.

Dans les mille formules des cinq doigts le principe du doigté consiste à conserver à chaque doigt sa liberté d'action sur la touche qu'il occupe dans la succession diatonique régulière des touches, quelle que soit la nouvelle tonique prise pour point de départ.

Les exercices des cinq doigts faits à l'aide du *Dactylion* de H. Herz, du guide-main de Kalkbrenner, du *Vélocemano* de M. Faivre, des bagues plombées de Lemoine, du clavier délateur de Joseph Grégoir, donneront dans un temps relativement moindre plus d'indépendance et de force. Mais, tout en recommandant ces moyens comme excellents, nous pensons toujours qu'un effort de volonté est préférable aux moyens mécaniques, inventés surtout pour triompher de l'apathie et de la mollesse de certaines natures.

Les exercices d'écartement des doigts et de notes répétées à main fixe ne doivent pas être trop prolongés; il faut éviter avec soin la contraction, la raideur et ne pas attendre que la fatigue gagne la main.

Nous croyons utile de faire suivre ces exercices de traits diatoniques qui reposent la main de la tension subie. Cette gymnastique spéciale, excellente pour l'indépendance des doigts, le développement de la main, force toujours un peu les muscles; et l'effort peut aller jusqu'au bras, si l'on persiste trop longtemps. Un atteint alors un résultat diamétralement opposé au but que l'on poursuit. Les ressorts les mieux trempés se brisent et se distendent par l'action exagérée du travail.

Il est bien rare que les élèves sachent garder un terme moyen dans cette gymnastique des doigts; aussi ne recommandons-nous que très modérément et dans des limites discrètes les procédés mécaniques. Nous faisons les mêmes réserves en ce qui concerne l'étude du staccato. Notamment dans les passages de force, l'action précipitée du poignet, l'impulsion vive, parfois violente, que lui imprime l'avant-bras, peuvent amener non seulement une grande fatigue, mais, de plus, certains accidents qui entraveraient forcément l'étude.

Par suite de l'excès de travail et de l'abus du staccato il se produit de petites grosseurs sur l'articulation même du poignet; une douleur sourde puis intense peut aussi s'emparer des muscles

de l'avant-bras et condamner l'élève au repos forcé. Une semblable fatigue des muscles résulte de l'abus de la plume: c'est la crampe des expéditionnaires. Pour les jeunes pianistes, le traitement de ces légers accidents consiste en des frictions d'alcool camphré sur la partie endolorie, des compresses sur le poignet, une inaction absolue. On voit quel est le résultat d'un excès de gymnastique : Est modus in rebus, dira le médecin si on l'appelle. Suivons son précepte et traduisons en bon français qu'il ne faut abuser de rien.

Mais il est bien entendu que, si un repos absolu est indispensable à la main endolorie, on peut sans inconvénient exercer la main libre. C'est même ainsi que certains virtuoses, blessés à une main, ont acquis de l'autre, presque toujours la plus faible, une virtuosité exceptionnelle. A quelque chose malheur est bon, et l'on est en droit de le dire, quand l'impossibilité d'exercer la main droite permet de s'occuper tout spécialement de l'indépendance parfaite des doigts de la main gauche.

Résumons-nous : il importe de ne pas exagérer la durée du travail, surtout en matière d'exercices spéciaux exigeant une grande extension des muscles de la main, une action trop prolongée de l'articulation des poignets, une dépense de force disproportionnée avec l'âge et le tempérament de l'élève. Un jeune enfant frêle, impressionnable, délicat, doit tout naturellement n'être assujéti qu'à un travail en harmonie avec ses forces. Un professeur attentif se guidera dans ces conjonctures sur le double intérêt de l'art et de l'élève.

De l'étude des gammes

On ne doit aborder l'étude des gammes qu'après avoir acquis assez d'indépendance, assez d'égalité, de fermeté, de souplesse des doigts dans l'attaque du clavier, pour fixer une attention bien soutenue sur ce genre d'exercice, le plus utile, le plus indispensable un bon mécanisme.

La première difficulté à vaincre pour bien faire les gammes, consiste à guider le pouce sous la main et à le faire agir librement sans effort, sans contorsion; le mouvement inverse des doigts, passant par-dessus le pouce qui sert de point d'appui, complet la gymnastique nécessaire à l'étude des gammes, véritable clef de voûte du mécanisme.

Ce double mouvement, qui doit se faire en évitant la moindre inégalité dans la succession des sons, est pour tous les élèves un exercice difficile; aussi ne saurait-on trop insister sur les exercices spéciaux, préparatoires aux gammes, que contiennent toutes les méthodes citées dans ce livre, et tout particulièrement mon *Ecole normale du mécanisme*.

Nous recommandons aussi notre premier exercice modulé de l'école élémentaire et progressive du mécanisme. On fera sagement de commencer toujours ce travail les mains séparées, avant de les réunir dans un ensemble parfait.

Les gammes modèles et typiques d'ut naturel majeur et de la naturel mineur doivent être plus longtemps étudiées, non seulement pour bien habituer l'oreille à la différence des modes, à leur caractère déterminé, mais aussi parce que le doigté de cette gamme d'ut naturel, réputée, mais à tort, la plus facile, en raison de l'absence de tout accident, engage plus que tout autre les élèves inexpérimentés dans des fautes de doigté. L'étude des gammes, plus encore que celle des exercices élémentaires des cinq doigts,

veut qu'après avoir parcouru le clavier en articulant avec fermeté, clarté, égalité, suivant un mouvement lent au début, puis accentué progressivement, on travaille à acquérir graduellement les diverses oppositions de force, *forte*, *piano*, énergique, doux. On s'appliquera aux nuances de crescendo en montant, de decrescendo en descendant; enfin on fera des gammes rythmées par deux, trois, six, huit notes par temps. Ces divisions ne doivent pas être indiquées durement, mais il faut que l'oreille attentive les saisisse au passage sans que l'accentuation nuise à l'égalité du jeu.

Les jeunes enfants s'exerceront d'abord dans l'étendue d'une octave, puis de deux, de trois de quatre, enfin au delà, le tout progressivement pour éviter le déplacement du corps, les contorsions des bras, et autres petits défauts qui, en grandissant, deviennent de détestables habitudes.

Nous approuvons le temps d'arrêt sur la tonique pour bien faire sentir à l'élève l'importance tonale, le sentiment du repos final et l'action importante de la note sensible. Aussitôt que l'étude le permettra, ajoutez à chaque terminaison de gamme la cadence en accords parfaits.

Nous n'avons pas à noter le doigté des gammes; les méthodes, les recueils, les manuels de mécanisme le donnent avec de nombreuses variétés, d'un travail excellent, à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième, et aussi à la dixième en montant, à la sixte en descendant, à la sixte en montant et à la dixième en descendant, par mouvement contraire en commençant par l'unisson, par mouvement contraire en commençant par la tierce, puis à la sixte par mouvement contraire en plaçant le point de départ de la main gauche sur la tierce.

Avec Herz, Zimmermann, Czerny, Bertini, nous pensons que l'on doit conserver aux gammes à la tierce, à la sixte, à la dixième, le doigté normal de la gamme à l'octave. Aussi donner deux doigtés différents à une gamme de même tonalité nous paraît une faute,

un contresens; nous signalons ce point important à l'attention des professeurs, car il faut autant que possible éviter dès le début des principes contradictoires capables de jeter le trouble et l'indécision dans l'esprit des élèves.

Gammes mineures

Les maîtres les plus autorisés sont encore divisés sur la meilleure manière de faire les gammes mineures.

Plusieurs professeurs, justement célèbres, patronnent le système suivi pour les gammes vocalisées qui excluent l'intervalle de seconde augmentée, existant forcément du sixième au septième degré, quand on conserve les cordes modales de tierce et sixte mineure «t la note sensible en montant et en descendant. Pour éviter l'intervalle de seconde augmentée, ils aiment mieux monter l'échelle diatonique d'une façon et la descendre d'une autre. Nos maîtres et amis L. Adam, Zimmermann, préféraient la gamme du mode mineur telle que nous l'enseignons.

Dans notre intime et profonde conviction de musicien, nous adoptons comme échelle normale, logique et harmonique, la gamme du mode mineur faite avec la tierce et la sixte mineure en montant et en descendant avec la note sensible, soit pour l'échelle ascendante, soit pour l'échelle descendante, enfin la gamme uniforme. L'intervalle de seconde augmentée, du sixième au septième degré, ne blesse en rien notre oreille. Le mode mineur, avec sa teinte mélancolique, doucement sombre et rêveuse, paraît bien mieux accusé. Nous repoussons, comme une véritable modulation au mode majeur et comme une rupture de l'unité modale, cette double manière de monter et de descendre la gamme mineure.

Nous n'entrerons pas dans une plus longue démonstration de nos motifs de préférence pour la gamme mineure unifiée dans sa contexture modale. Nous engageons même professeurs et élèves à étudier les deux modes de faire la gamme mineure, car l'ancien système est toujours pratiqué dans les études vocales, la seconde augmentée, vocalisée dans un mouvement rapide, étant considérée par les chanteurs les plus expérimentés comme une difficulté

d'exécution anormale presque insurmontable.

Faites par mouvement contraire, les gammes mineures avec la sixte mineure et la seconde augmentée en montant ou en descendant, présentent des duretés, de fausses relations, que l'on peut éviter en employant la sixte majeure en montant, suivie de la note sensible et de la tonique; puis la sixte mineure en descendant, en supprimant la note sensible.

On peut aussi combiner les deux systèmes, et ce procédé atténue parfaitement tout sentiment de dureté, la partie descendante faisant la sixte mineure et supprimant la note sensible, la partie ascendante conservant la sixte mineure et la note sensible. Il est donc utile de pratiquer les deux systèmes, mais en habituant d'abord l'oreille à la tonalité mineure caractérisée par la tierce et la sixte mineure, cordes modales qui ont pour base harmonique la tonique et le quatrième degré de la gamme.

Gammes chromatiques

Le doigté le plus généralement adopté pour la gamme chromatique et les variantes à la tierce, à la sixte, à la dixième, par mouvement contraire, consiste à placer régulièrement dans cette succession par demi-tons le troisième doigt sur toutes les touches noires aux deux mains, que la gamme soit ascendante ou descendante. C'est le doigté indiqué comme préférable par Hummel et H. Herz. Nous l'adoptons aussi comme traduisant mieux les passages de force.

Czerny, Zimmermann, Cramer, Chopin, présentent d'autres modèles de doigté, où l'emploi du deuxième doigt, du troisième, du quatrième revient périodiquement pour utiliser un plus grand nombre de doigts sans passer le pouce. Ces modifications ingénieuses peuvent exceptionnellement s'utiliser dans les passages rapides et légers, ou dans les variantes de traits dérivés des gammes chromatiques, s'y raccordant pourtant.

C'est aux professeurs expérimentés, aux élèves attentifs et chercheurs du mieux, à trouver l'application convenable de ces différents procédés. Mais il importe d'abord de choisir un doigté régulier, uniforme comme expression du doigté normal. Les exceptions viennent ensuite suivant la contexture des traits, leur caractère de force ou de légèreté.

Gammes en tierces et sixtes plaquées (liées)

L'étude des gammes en tierces plaquées et liées, parcourant toute l'étendue du clavier dans tous les sens et dans les deux modes, puis enfin chromatiquement, doit, ainsi que celle des différentes variétés de gammes à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième par mouvement contraire, être toujours précédée d'exercices à mains posées, fixes, avec notes tenues, où chaque groupe de tierces sera étudié d'abord isolément dans les différents rythmes, puis sans notes tenues, avec les différentes combinaisons des cinq doigts et dans toutes les tonalités, enfin en parcourant le clavier sans passer le pouce; puis par translation à la main de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre, etc.

Ces exercices rythmés, dont on trouve de nombreux exemples dans les méthodes et répertoires d'exercices que nous recommandons aux professeurs, doivent précéder l'étude des gammes en tierces. Il faudra même insister fortement, avant de les commencer, sur quelques exercices spéciaux préparatoires au passage du pouce sous la main et au passage des troisième, quatrième, cinquième doigts sur le pouce servant alors de point d'appui, de pivot pour l'inflexion de la main.

On fera sagement d'étudier d'abord les gammes en tierces plaquées les moins séparées, car il faut une attention très particulière pour obtenir l'attaque bien simultanée et précise des doubles notes; il faut de plus s'attacher à obtenir la liaison et la régularité dans la succession des sons. En général, les élèves arpègent les doubles notes d'une manière plus ou moins sensible, mais toujours très appréciable pour une oreille exercée. Ces arpèges fréquents et inconscients produisent nécessairement un manque absolu de clarté dans l'ordre des sons, un manque d'ensemble dans l'attaque des deux mains, quelque chose de confus, de bourdonnant et de lourd.

Il est donc d'une grande importance d'insister longuement sur les exercices préliminaires et préparatoires en doubles notes avant d'aborder l'étude des gammes en tierces.

Les tierces doivent aussi être étudiées staccato, mais il faut insister plus particulièrement sur le jeu lié. Dans les gammes entièrement staccato qui comportent fort peu d'accidents, et de préférence dans le ton d'ut majeur, on peut employer les mêmes doigts et faire les suites de tierces par l'action du poignet :

3 — 4 —
1 — 2 —

Mon *septième exercice modulé* contient toute la série des gammes en tierces.

Sixtes plaquées et liées

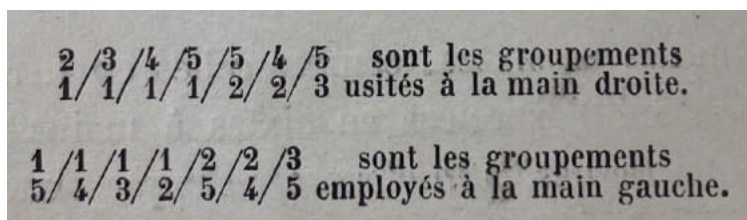
Les gammes en sixtes plaquées et liées dans tous les tons majeurs et mineurs sont d'un usage moins fréquent que celui des tierces, mais nous en recommandons l'étude aux élèves dont le mécanisme est déjà formé ou du moins un peu avancé, à ceux surtout pour qui le développement de la main, l'écartement des doigts ne forment pas un obstacle trop grand; car il faut soigneusement éviter toute contorsion de la main et des doigts.

Les gammes en sixtes, comme celles en tierces, seront précédées d'exercices en sixtes à mains posées, fixes à notes tenues, afin d'exercer chaque sixte séparément, avec les différents rythmes par deux, trois, quatre, six et huit; même travail pour les sixtes liées sans passage du pouce; et aussi pour les sixtes liées par deux, par trois, par quatre, etc., parcourant le clavier sans passer le pouce. Tous ces exercices préliminaires dans tous les tons, majeurs ou mineurs, sont indispensables ainsi que les exercices spéciaux pour le passage du pouce sous la main, et le passage du cinquième et du quatrième doigt par-dessus le pouce, servant d'appui et de pivot.

Le doigté des gammes en sixtes plaquées doit être très soigneusement étudié. Le professeur et l'élève rechercheront attentivement les groupes des doigts offrant autant que possible similitude et analogie aux deux mains, et des formules régulières, symétriques; au double point de vue du doigté et de l'indépendance des doigts, la succession des sixtes liées, dans les gammes dont la tonalité exige de nombreux accidents, présentera des groupes de doigts d'une gymnastique excellente. Il est à remarquer que ce genre de gamme doit toujours commencer par la tierce et l'octave.

Une gamme en sixtes commençant sur la tonique détruirait dès la première note la tonalité. Il faut donc que la première sixte, la

plus élevée, et la note finale aient pour note grave la troisième note ou médiane du ton.



sont les groupements usités à la main droite.

sont les groupements employés à la main gauche.

Par l'emploi judicieux, raisonné de ces accouplements de doigts, si l'on s'étudie avec soin à ne jamais quitter une sixte avant d'avoir attaqué la sixte suivante, on aura des successions de notes liées, égales, régulières. L'élève pourra lui-même, guidé par les indications du maître, s'exercer à trouver les meilleurs doigts; ceux qui seront les plus réguliers, dérangeront le moins la succession logique et naturelle des doigts. A la main droite les groupes

4 5

1 2

reviennent fréquemment sur les touches noires: à la main gauche et dans les mêmes conditions, ce sont les groupes

2 1

5 4

qui correspondent.

En faisant alterner les tierces et les sixtes et en introduisant d'autres intervalles harmoniques, on pourra créer des variétés très nombreuses en doubles notes, dont on trouvera de très bons exemples dans les exercices journaliers et l'Ecole du virtuose de Czerny, ainsi que dans le Mécanisme du Piano appliqué à l'étude de l'harmonie par Ch. Duvois.

Gammes chromatiques en tierces

Cette succession en doubles notes est une excellente gymnastique des doigts, d'un usage assez fréquent dans la musique moderne de grande virtuosité. Chopin affectionnait le genre chromatique et l'employait fréquemment.

Les successions chromatiques de tierces se placent presque toujours à distance de tierces mineures. Pour-tant, quoique fort peu usitée, la gamme chromatique à intervalles successifs de tierces majeures demande aussi à être étudiée.

Henri Herz donne dans sa Méthode de piano un doigté très régulier, très normal, celui que nous adoptons.

Les exemples de tierces superposées formant suite d'accords de septièmes diminuées et aussi par mouvement contraire sont d'un bon travail. Zimmermann consacre, dans son Encyclopédie du piano, un paragraphe assez développé aux passages chromatiques en tierces et en sixtes. Il présente divers modèles de doigtés pour les gammes faites des deux mains, ensemble et séparément. Pour les premières, il adopte de préférence les groupes de doigts qui permettent de changer de position en même temps, et où le passage du pouce a lieu simultanément.

A mains isolées, le doigté peut se modifier suivant le point de départ et le temps d'arrêt du trait.

Les gammes chromatiques en sixtes mineures et majeures doivent aussi être étudiées comme nous l'avons déjà dit, lorsque l'écartement des doigts et le développement de la main permettent ce travail sans amener de contractions disgracieuses. Ces sortes de successions se rencontrent surtout dans la musique moderne; elles y sont pourtant beaucoup plus rares que les tierces.

Les suites chromatiques d'accords de sixte avec tierces intermédiaires sont d'un très bon effet; la basse procède alors en notes simples, et la main droite fait une succession de quarts chromatiques. (Voir la Méthode de Herz.) Les traits en tierces glissées se font très rarement. Mais il faut en connaître le procédé, tout en l'employant discrètement. Elles ont, à notre avis, le double inconvénient de fatiguer le clavier et d'écorcher souvent les doigts.

Les gammes chromatiques en tierces doivent être étudiées très lentement et les mains séparées avant d'être exercées les mains ensemble. La parfaite possession de ces successions est indispensable; l'emploi en est très fréquent dans les œuvres modernes. Zimmermann, dans son Encyclopédie du pianiste, Herz, dans sa Méthode, donnent d'excellents modèles de ces sortes de traits à mouvement semblable et à mouvement contraire. Les exemples de doigtés différents donnés par Zimmermann et le modèle typique proposé par Herz demandent un long exercice, les mains séparées, puis ensemble.

Certains modèles de doigtés sont préférables quand les mains agissent ensemble; à mains isolées, les accouplements de doigts peuvent différer et se succéder avec plus de facilité. Le principe est à étudier.

Des octaves

Les gammes en octaves, comme les autres espèces de gammes, doivent être étudiées dans tous les tons, majeurs et mineurs, et aussi par successions chromatiques.

Il faut s'exercer à les faire du poignet, avec élasticité et souplesse; dans les passages de légèreté; de l'avant-bras et même du bras dans les passages d'énergie, de force, ou qui demandent une accentuation passionnée; enfin des doigts, legato, dans les phrases expressives et chantantes où la pression du clavier par la seule action des doigts est préférable. Dans ce dernier mode, il faut souvent, à la main droite, faire alterner et succéder les doigts accouplés de la sorte:

4 5 6 4 et 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1

sans quitter le clavier, et ne faire intervenir l'action du poignet que lorsqu'il y a impossibilité absolue d'immobiliser la main.

Les doigtés par substitution sont aussi d'un emploi très utile pour lier les sons et prendre une nouvelle position sans quitter le clavier. On peut glisser deux fois le 5e doigt d'une touche noire à une touche blanche. On place presque toujours le 4e doigt sur les touches noires dans les successions d'octaves chromatiques ou accidentées; toutefois ce n'est pas un principe absolu.

Le même mode de doigté doit être employé à la main gauche, soit:

1 1 1 1 1
5 4 3 4 5

et les doigtés par substitution dans les mouvements modérés et

passages chantants.

Il conviendra. de beaucoup insister sur l'étude des gammes en octaves dans tous les tons majeurs et mineurs et sur les gammes chromatiques à différents intervalles, tierces, sixtes, dixièmes, par mouvement semblable et par mouvement contraire. Mais il faudra particulièrement s'exercer à exécuter les mêmes formules, staccato et legato, du poignet et par la seule action des doigts. Plus tard, quand on aura étudié les différentes variétés d'arpèges et d'accords brisés, on les fera aussi en octaves, les mains séparées et ensemble.

Il faut habituer de bonne heure les élèves chez lesquels l'exigüité de la main n'est pas un obstacle insurmontable, à placer le 4^o doigt sur les touches noires; c'est un acheminement à lier les sons. Mais ce principe général n'est pas une règle absolue. De nombreux passages nécessitent l'emploi du 5^e et même du 3^e doigt sur les touches noires.

Des accords

On donne le nom d'accords à l'émission simultanée, bien précise de plusieurs sons à intervalles disjoints et conjoints. Les accords sont de deux sortes : consonants et dissonants. Ils sont consonants quand aucun intervalle dissonant n'entre dans leur formation.

Telles sont la tierce, la sixte, la quinte et l'octave.

Les intervalles de seconde, de septième et de neuvième, employés dans les accords, les rendent dissonants, et leur donnent cette teinte âpre, triste, douloureuse qui appartient plus particulièrement à l'harmonie dissonante comme au mode mineur.

Pour bien attaquer un accord, il faut non seulement donner à la main la position la plus naturelle, mais encore espacer les doigts entre eux, suivant la nature des intervalles, de manière qu'ils soient également écartés sans contorsion de la main. Les accords, de même que toutes les formules qui sont les éléments constitutifs du mécanisme, doivent être étudiés forte, piano, liés, détachés, legato, staccato, avec les différentes variétés d'accent et toutes les combinaisons rythmiques qu'un travail réfléchi peut faire obtenir.

Dans les accords de trois sons, les doigts sont rapprochés; dans les groupes de quatre sons les intervalles sont plus grands. Il faut, quelle que soit la nature de l'accord, resserré ou espacé, conserver aux doigts leur liberté d'action, ne pas les contraindre, à moins d'un exercice spécial fait avec discrétion, à saisir des intervalles trop écartés, mais au contraire bien équilibrer la distance qui convient à chaque doigt en suivant la position la plus naturelle, car on doit pouvoir attaquer ces groupes de notes sans le moindre effort, avec légèreté ou avec énergie, lentement ou dans un mouvement vif.

Les doigts qui se prêtent le mieux à l'extension sont les deux doigts extrêmes aux deux mains, premier et cinquième, puis également aux deux mains, premier et quatrième, premier et troisième, premier et deuxième.

Le troisième et le cinquième se prêtent assez facilement à l'écart. Il y a plus de gêne entre les doigts du milieu de la main lorsqu'ils n'ont pas comme point d'appui ou le pouce ou le petit doigt. Le doigté des accords a été très bien traité dans les articles spéciaux, accompagnés de nombreux exemples pratiques, dus à L. Adam, Bertini, H. Herz. Stamaty (*Rythme des doigts*), Villoing et Ch. Duvois (*Le mécanisme du piano appliqué à l'étude de l'harmonie*).

Presque tous les compositeurs d'études ont écrit une ou plusieurs pièces traitant ce genre de difficulté. Moschelès, Heller, Bertini, V. Alkan, Ravina, en ont publié un certain nombre.

Les accords qui demandent une sonorité profonde, énergique, puissante doivent être attaqués de l'avant-bras et du bras, sans dureté toutefois. Il faut enfoncer le clavier, ne pas heurter les touches, mais en exprimer pour ainsi dire le son par la pression des doigts s'ajoutant à l'action du bras, éviter toujours la sécheresse et la brusquerie, défauts trop fréquents chez les élèves qui cherchent l'intensité du son en négligeant la qualité, et qui traduisent toujours les notes détachées par une attaque dure, sans vibrations prolongées.

Les accords légers, détachés, staccato, qui exigent une sonorité claire, transparente, un jeu fin, un toucher délicat, doivent être faits du poignet, à main souple et très libre; il faut toujours s'appliquer à obtenir une bonne sonorité, éviter les accents secs ou pointus.

Pour les accords liés, legato, sostenuto, on peut, suivant la nature du passage, employer soit la seule action des doigts

transmettant le son par des doigtés de substitution, soit la succession d'un accord de sonorité moindre à un accord attaqué fort.

En adoucissant graduellement l'intensité, en fondant, pour ainsi dire, les sons d'une importance secondaire dans l'accent de force donné à un accord de valeur harmonique plus grande, on arrive à une sorte de legato qui fait illusion. Mais ce moyen ne s'applique qu'aux élèves déjà avancés. C'est surtout par l'action intelligente de la pédale que l'on peut obtenir un jeu lié et soutenu, alors que l'on doit déplacer la main et la porter à de grands intervalles.

Les accords ne sont pas toujours plaqués, attaqués avec une rigoureuse précision, avec une égale force à tous les doigts; ils peuvent encore être arpégés et produire un excellent effet. Les accords arpégés n'indiquent par une ligne tremblée placée à gauche du groupe de notes formant accord. L'arpège s'exécute en faisant entendre successivement et avec une grande régularité toutes les notes de l'accord, en commençant par la plus grave et en montant progressivement jusqu'à la plus aiguë. On doit, malgré la rapidité de succession, percevoir très distinctement et dans un ordre parfait toutes les notes de l'accord; seulement les sons se succèdent plus espacés et plus rapides, suivant la valeur de l'arpège¹².

Les accords peuvent être arpégés des deux mains ou par une seule, si une seule main arpège et que l'autre fasse une suite d'accords plaqués. Ces derniers couronnent l'arpège, c'est-à-dire marquent le temps sur la dernière note de l'accord arpégé. L'accent de force et l'accent mélodique, à moins d'un effet particulier cherché, voulu par le compositeur, reposent sur les notes les plus élevées des accords, sur celles qui indiquent la mélodie et marquent le temps.

¹² Moschelès et Chopin ont écrit deux belles études en accords arpégés.

Dans les accords arpégés et soutenus, il faudra [maintenir les doigts sur les touches frappées, de manière à bien conserver la tenue de l'harmonie, la vibration intégrale des accords. Au contraire, dans les accords arpégés et détachés, on devra relever rapidement les doigts et quitter le clavier pour éteindre les vibrations.

Il existe encore d'autres modes exceptionnels d'arpéger les accords, soit en donnant à la partie supérieure une plus grande importance mélodique, une plus-value de durée, soit en faisant contraster ou alterner des arpèges soutenus avec des arpèges staccato, soit enfin en ne laissant vibrer que certaines notes des accords et en relevant rapidement les doigts des touches dont le son doit s'éteindre. Herz, dans sa Méthode, a écrit un excellent chapitre sur ces divers procédés; leur application bien entendue produit de charmants effets et donne de nombreuses variétés d'accent.

Des arpèges et accords brisés développés sous forme d'arpèges

Il convient de longuement insister sur l'étude des arpèges. Ce genre de trait, emprunté aux formules usitées dans la musique de harpe, est souvent employé avec grand effet par la nombreuse phalange des pianistes compositeurs, qui en ont fort usé et même abusé quelque peu. Mais les mille variantes de l'arpège étant entrées dans l'infinie nomenclature des traits et broderies modernes, il importe d'en bien posséder le mécanisme.

L'arpège développe, dans une étendue qui peut embrasser toute l'échelle musicale, les notes formant les accords. Les sons entendus successivement, dans un mouvement presque toujours rapide, donnent à l'harmonie une grande richesse, et se prêtent à toutes les nuances de sonorité. Les formules en doivent être étudiées dans tous les rythmes, par deux, par trois, par quatre, par six, par huit, etc., en commençant dans un mouvement lent pour arriver peu à peu à la plus grande rapidité.

Il faudra non seulement travailler l'accentuation mesurée, mais aussi exécuter les arpèges sans faire sentir le fractionnement des temps, les divisions de la mesure. Enfin le mécanisme parfait est encore insuffisant, si l'on ne possède bien la couleur, le sentiment du son, et si l'on ne peut à son gré exécuter avec énergie, avec éclat, ou dans une nuance légère, délicate, vaporeuse, ces formules de bravoure et de virtuosité, transcendantes, quand on arrive à leur donner tout le brio voulu.

Les difficultés à vaincre pour bien faire les arpèges sont de plusieurs sortes : l'égalité et la régularité de X succession, l'articulation, l'attaque du clavier bien nette, la fermeté d'accentuation, le sentiment du rythme et de la mesure bien sévère, la puissance et la fluidité du son, la souplesse de la main dans les déplacements rapides, enfin l'adresse du pouce dans ses

évolutions diverses, soit qu'il se glisse sous la main, soit qu'il serve de pivot, de point d'appui lorsque les doigts passent à leur tour sur lui.

Il serait sage de faire précéder l'étude des arpèges d'exercices à mains posées, avec notes tenues servant de point d'appui, pour bien habituer le pouce à franchir les intervalles disjoints, sans disgracieuses contorsions de la main. Il faut exercer également le passage des deuxième, troisième, quatrième, cinquième doigts, à intervalles disjoints passant sur le pouce, qui sert alors de pivot.

Quand l'accord arpégé ne dépasse pas l'étendue d'une octave et revient sur lui-même pour reprendre une nouvelle position et faire entendre tour à tour les divers renversements de l'accord, on doit, quel que soit le ton, et malgré le nombre d'accidents qu'il comporte, attaquer la note initiale par le pouce de la main droite et le petit doigt de la main gauche. Mais cette règle cesse d'être absolue, si l'arpège est développé dans une étendue de deux, trois ou quatre octaves : il y a alors deux modes de doigté également employés, et que l'on devra alternativement exercer et posséder avec la même facilité.

En principe, le doigté des accords, soit à l'état direct, soit dans leurs renversements, sert en grande partie de base au doigté des arpèges. Pourtant, s'il y a de nombreuses analogies, en ce qui concerne beaucoup de formules, entre le doigté des accords frappés et celui des accords développés sous forme d'arpèges, il faut noter un certain nombre d'exceptions et aussi une divergence d'opinions parmi les maîtres les plus autorisés. Ainsi plusieurs n'admettent pas comme modèles de doigté, dans les tons qui exigent des accidents, que la note initiale, si c'est une touche noire, soit attaquée par le pouce à la main droite ou par le petit doigt à la main gauche. Ils placent à la main droite le deuxième doigt sur la première touche noire au grave, le quatrième sur la deuxième touche noire la plus élevée; à la main gauche le troisième ou le quatrième doigt sur la touche noire au grave, le deuxième doigt sur la touche noire

la plus élevée.

Nous engageons professeurs et élèves à étudier les deux systèmes de doigte. H. Herz, Stamaty, Michel Bergson, Roubier, Ch. Delioux indiquent des procédés différents. Ces divergences ont une raison d'être, un principe qu'il est bon de connaître, un mode de doigté qu'il faut également pratiquer. Faire mouvoir librement, avec facilité, le pouce et le petit doigt sur les touches noires, nous paraît indispensable dans les arpèges de bravoure, dans les traits ou accords brisés; mais l'autre mode de doigté offre à des mains moins exercées, moins agiles, dans les déplacements rapides, un moyen plus sûr de lier les sons et d'éviter l'inégalité de succession, en prenant pour point d'appui aux deux extrémités de l'arpège les doigts plus naturellement placés sur les touches noires.

Nous insistons sur la possession des deux moyens, qui, suivant la nature du passage, le caractère bien déterminé du trait, la disposition des accents rythmiques ou mélodiques, peuvent être tour à tour préférés.

Thalberg, Prudent, Doehler, Gottschalk, Gorla, ont donné dans leurs compositions le concert une importance prédominante aux traits en arpèges et accords brisés. Les formes multiples et variées de ces broderies légères ou brillantes, la grande sonorité obtenue par le parcours étendu du clavier, les harmonies vibrantes, les accents plus colorés, la mélodie plus transparente, tous ces motifs réunis ont séduit ces compositeurs ingénieux, virtuoses transcendants, cherchant des effets nouveaux en dehors des habitudes prises ou des exemples donnés par leurs illustres devanciers.

Mais, disons-le en toute franchise, il y a eu un véritable abus de ce procédé à la mode; on a exagéré la sonorité naturelle du piano, créé sans le vouloir une école bruyante et tapageuse cherchant l'effet avant tout, abusant de la force et de la pédale, étourdissant les auditeurs sans penser à les charmer par le bien dire. Ces

exagérations ont provoqué une réaction salutaire parmi les musiciens de sens et de goût; on a peu à peu abandonné ces procédés de haute gymnastique pour viser : la phrase chantée, à une belle sonorité, normale, bien conduite; et nous croyons n'y avoir pas été tout à fait étranger en popularisant les œuvres de grand style des maîtres anciens et modernes.

Accords brisés

Tous les accords consonants et dissonants et toutes les successions harmoniques, usitées ou à trouver, peuvent se prêter à des combinaisons d'arpèges ou d'accords brisés. Dans ce dernier genre de traits (accords brisés), les notes des accords, au lieu de se succéder dans l'ordre régulier, en faisant entendre les différents sons de l'accord, développés suivant la place qu'ils occupent dans le groupe harmonique, procèdent par inversion, brisent la ligne, l'ordre naturel de succession, espacent ou rapprochent les intervalles.

Ces sortes de traits ingénieux parcourent moins vite et avec moins de brio l'étendue du clavier, mais ils ont un caractère tout particulier de fermeté d'accent et donnent au virtuose habile, exercé, l'occasion de faire valoir soit le brillant de son exécution, soit sa bonne sonorité, par la manière intelligente de relier les sons entre eux.

Nous répétons les mêmes observations sur les deux systèmes de doigté usités pour les arpèges. S'habituer à l'emploi du pouce et du petit doigt sur les touches noires. Exercer aussi les accords brisés, développés dans toute l'étendue du clavier, en montant et en descendant. Employer de préférence à la main droite le deuxième doigt sur les touches noires servant d'appui aux notes graves, le troisième et le quatrième de préférence sur les touches noires, notes élevées de l'accord brisé. Le doigté exactement inverse à la main gauche: le troisième et le quatrième doigt sur les touches noires graves de l'intervalle; le deuxième sur la touche noire haute; le pouce et le petit doigt de préférence sur les touches blanches; mais en ce cas, comme toujours et sans exception aucune, c'est en essayant les dispositions les plus naturelles, les plus simples des doigts que l'on trouvera le meilleur doigté, celui qui évitera toute contraction inutile, tout effort non motivé.

Étudier dans H. Herz, Stamaly, Duvois, Villoing, les formules nombreuses et variées qu'ils donnent comme types d'exercices.

Des ornements et notes de goût

Si les ornements de bon goût et bien placés sont utiles à l'effet général d'une pièce de musique vocale ou instrumentale, les fioritures sont encore plus nécessaires dans la musique de piano, qui, privée de la faculté de filer le son comme la voix et les instruments à vent, à archet, doit suppléer à cette infériorité relative par une plus grande richesse d'harmonie, des oppositions plus fréquentes de sonorité, un plus grand emploi d'ornements dans les phrases de chant. Mais il ne faut pas tomber dans l'abus des fioritures qui sont explicables, motivées chez les anciens maîtres.

Pour les clavecinistes, nos devanciers, les nombreuses variétés d'ornements employés ne répondaient pas seulement au goût de l'époque et à la vogue des broderies de tout genre, mais avaient surtout en vue de dissimuler, par la répercussion fréquente des mêmes notes, le manque de tenue du son, l'absence de vibrations prolongées de la note attaquée. Les épinettes et clavecins de Rameau, Couperin, Frescobaldi, Scarlatti, etc. ne se prêtant nullement aux effets de sonorité, aux nuances si variées du piano moderne, ces maîtres de génie, pour dissimuler les côtés défectueux de leurs instruments, qui étaient alors l'expression la plus parfaite des clavicordes et virginales, ornaient et agrémentaient leur exécution à l'infini : de là ces fioritures incessantes, qui nous semblent aujourd'hui fatigantes, mono-tones, de parti pris, et qui déparent pour nous leurs naïves et charmantes mélodies, leurs airs de danse si originaux et si caractéristiques.

Les musiciens curieux de connaître ce genre précieux feront bien de consulter le magnifique ouvrage de notre regretté Méreaux, *les Clavecinistes*¹³, ainsi que la belle publication de

¹³ Toutes les abréviations, toutes les fioritures des anciennes œuvres des *Clavecinistes* ont été traduites en toutes notes et mesurées dans la remarquable édition Méreaux.

Farrenc, le *Trésor des pianistes*.

Ces broderies, qui souvent aujourd'hui nous paraissent étranges, bizarres, surannées, et qui, pour de savants harmonistes, des virtuoses vraiment habiles, avaient leur raison d'être, sont pour la plupart tombées en désuétude; elles restent dans le domaine des érudits et des chercheurs. Haydn et Mozart en abandonnant le clavecin pour les premiers essais de piano, avaient renoncé dans leurs œuvres à la majeure partie de ces fioritures. L'école des clavecinistes s'est peu à peu transformée sous la forte impulsion des hommes de génie et des patriarches de l'école moderne du piano, Clementi, Cramer, Dusseck, Steibelt... pour arriver aux grandes illustrations, Beethoven, Weber, Hummel, Fied, Moschelès, etc.

Reconnaissons pourtant que les clavecins, d'une sonorité si grêle, si aigrette, en comparaison des vibrations puissantes de nos pianos modernes, offraient des variétés de timbre, des accouplements de clavier, permettaient enfin des effets tout particuliers, curieux, séduisants. Nous avons entendu et essayé un clavecin appartenant à Jacques Herz, et nous avouons que l'heureux propriétaire de ce bijou musical nous a charmé avec ses improvisations à *la Scarlatti*.

De tous les ornements anciens conservés dans la musique moderne, le trille est le plus important, le plus usité, le plus brillant comme le plus utile. Aussi voulons-nous lui consacrer un chapitre spécial, non que nous ayons la pensée de codifier ses variétés si nombreuses, mais parce qu'il mérite une double étude au point de vue du mécanisme et de l'ornementation de la mélodie.

Après le trille, les ornements les plus usités dans la musique moderne du piano sont le *brisé* ou *mordant*, les appoggiatures inférieures et supérieures, simples et doubles, les ports de voix à tous les intervalles, les différents *gruppetti*, l'accord arpégé.

Les compositeurs modernes, pour être certains de faire exécuter en mesure, bien à leur place, les *notes accessoires* dont ils agrémentent leurs compositions, les écrivent en valeurs usuelles et mesurées; mais la musique des maîtres, gravée et regravée depuis cinquante ans, renferme de nombreuses fioritures en petites notes dont la durée relative est souvent indiquée d'une façon très irrégulière.

L'interprétation de ces ornements est laissée au goût individuel du professeur, qui, s'il ne possède bien la tradition, peut se tromper de bonne foi. Nous allons donc donner quelques indications sommaire i, en renvoyant pour de plus amples détails à la méthode de L. Adam et à l'école des ornements de Czerny, à l'*Encyclopédie* de Zimmermann, et an très intéressant ouvrage de Félix Godefroid, intitulé: *Méthode de chan appliquée au piano*.

L'appoggiature, note appuyée, est une dissonance mélodique non préparée, attaquée en dehors de l'harmonie servant d'accompagnement. Cette note de goût est toujours placée sur les temps forts ou la partie forte des temps faibles.

L'appoggiature s'appuie, s'unit, se résout en un mot sur une note essentielle de l'accord par un mouvement de seconde mineure ou majeure, suivant la place occupée dans l'échelle tonale. Presque toujours l'appoggiature inférieure est à distance de seconde mineure de la note principale sur laquelle elle fait sa résolution en montant d'un degré.

L'appoggiature supérieure est le plus souvent une note diatonique à distance de seconde majeure ou mineure, suivant la place occupée, de la note principale sur laquelle elle s'appuie. Sa résolution se fait en descendant d'un degré.

La durée de l'appoggiature n'est pas fixe et invariable: celle note de goût prend le mouvement, l'allure des valeurs auxquelles on l'adapte. Dans les morceaux lents ou modérés, dans les phrases


expressives, chantantes ou gracieuses, les notes faisant *appoggiature* prennent moitié de la valeur réelle des notes principales auxquelles elles se lient. C'est la note de goût qui porte l'accent expressif; la note qui suit est toujours d'une sonorité moindre, presque effacée, comme le serait un mot à peine prononcé à la fin d'une phrase. L'emprunt de durée fait aux notes principales de la mélodie n'est pas toujours, nous venons de le dire, la moitié de la valeur écrite: il y a de nombreux exemples où l'*appoggiature* n'emprunte qu'une valeur moindre, le quart ou le huitième de la note principale. Dans les mouvements vifs et dans les traits légers, l'*appoggiature* perd de son importance d'accent, et se confond dans la couleur générale du passage.

Un professeur expérimenté, s'il connaît bien la valeur exacte des mots employés dans le discours musical, appliquera en leur temps les différences d'interprétations appropriées au style de chaque maître, suivant la date des compositions, l'expression et le caractère des passages.

Nous ferons les mêmes observations, les mêmes recommandations pour l'exécution des ports de voix, notes de goût placées à intervalles disjoints des notes principales, auxquelles elles s'unissent en portant le son par un *legato* très marqué, à la manière des chanteurs ou des instrumentistes, qui prennent appui sur un son grave pour franchir un intervalle éloigné. Ces ornements, convenablement employés, sont d'un charmant effet et d'une grande élégance.

Les ports de voix employés au piano peuvent se faire à de grandes distances mélodiques, mais, s'il s'agit d'une phrase traitée dans le genre vocal, il faut les employer dans les limites restreintes de la voix.

Ce genre d'ornement peut aussi trouver son emploi dans les passages de légèreté et de grâce. Field, Chopin, H. Herz, Ravina, Schuloff, Gottschalk, en ont donné de nombreux exemples.

Le brisé ou mordant, souvent indiqué par ce signe d'abréviation () , est un simple battement de trille exécuté avec beaucoup de vivacité, d'une façon rapide, (incisive). Il faut accentuer la note principale, celle qui sort de point d'appui, et non les petites notes qui doivent s'unir à la note essentielle. L'appoggiature double, inférieure et supérieure réunies, s'exécute souvent comme le brisé, c'est-à-dire avec une extrême vivacité; mais alors généralement les deux petites notes portent l'accent mélodique et non la note principale.

Nous avons l'habitude de faire traduire le brisé et l'appoggiature double de telle sorte que la note essentielle porte exactement sur le temps, et marque l'accent de mesure ou l'accent mélodique. Quelques auteurs pensent, au contraire, devoir faire attaquer les petites notes sur le temps; tel n'est pas notre avis : nous préférons de beaucoup exécuter les petites notes un peu avant le frappé du temps indiqué par la note essentielle.


On ne saurait trop veiller sur un défaut presque général chez les élèves : celui de laisser convertir le brisé en un triolet, trois notes égales faites mollement et sans accent.

Le *gruppetto* est un ornement mélodique de trois, quatre ou cinq notes, contournant diatoniquement une note chantante. Il y en a plusieurs variantes dont on trouvera de nombreux exemples dans les méthodes déjà citées.

On écrit le plus souvent le *gruppetto* en petites notes et aussi en notes usuelles mesurées. Ce genre d'ornement tout à fait doux doit s'interpréter avec grâce, sans précipitation; il emprunte à la note qu'il bro le une partie de sa durée.

Le *gruppetto* peut se placer avant la note essentielle, sur la note même et aux fins de phrase, entre deux notes principales,

faisant cadence finale.

Voici le signe d'abréviation qui remplace souvent des petites notes (). Les accidents placés au-dessus du signe ou au-dessous affectent, suivant leur disposition, la note inférieure ou supérieure.

Sur l'interprétation des notes de goût - Observations générales

Les ornements, fioritures, notes de goût qui s'adaptent aux notes saillantes de la mélodie, aux cadences finales des phrases chantantes, expressives ou élégantes, doivent de préférence s'exécuter dans un mouvement modéré plutôt que vif. On doit en cela prendre pour modèle les chanteurs de grand style, dont le nombre tend malheureusement à diminuer, et chercher à reproduire leur manière de conduire le son, de moduler la phrase.

Ce sentiment intime et profond de la prédominance de l'art vocal dans l'interprétation de la mélodie pure nous fait souvent répéter aux élèves: Traduisez cette phrase, ces ornements d'une manière vocale.

C'est avec une grande discrétion et une réserve extrême qu'un virtuose, même bon harmoniste, doit se permettre d'ajouter des ornements de son invention au texte des maîtres. Il faut respecter la pensée intégrale, à moins, comme le fait judicieusement observer Zimmermann, qu'il ne s'agisse de compléter une progression harmonique, une succession forcément interrompue par le compositeur, faute d'avoir eu à sa disposition, à l'époque où l'œuvre a été écrite, les sept octaves du clavier moderne. Si le professeur est harmoniste et compositeur lui-même, il pourra accomplir ce travail additionnel.

Quant à toucher au texte, quant à l'agrémenter d'arabesques, il faut avant de s'y décider se sentir très bon harmoniste et de plus initié aux différents styles des maîtres, pour ne pas compromettre l'œuvre par des anachronismes, des contresens. Certaines broderies, charmantes chez Field, Hummel et Chopin, seraient de lourdes fautes de goût, appliquées à des andante de Haydn, Mozart ou Beethoven.

Dans les passages rapides et de nombres irréguliers, on évitera de scander d'une manière sensible les différentes divisions, qu'il faut fondre dans un ensemble parfait et une égalité irréprochables. Nous faisons la même recommandation pour les ornements lé-gères, délicates, pour les fines broderies qui contournent la mélodie, et l'enveloppent d'un réseau transparent; la basse doit alors conserver son mouvement régulier, symétrique, servir de régulateur et de métronome harmonieux.

L'on ne doit jamais, à de très rares exceptions près, changer l'harmonie, modifier les basses voulues par le compositeur. Toucher à une œuvre d'imagination, la tronquer, la morceler, est presque un sacrilège musical. Souvent des coupures maladroites sont de véritables mutilations; sous prétexte d'émonder certaines âpretés harmoniques, on risque d'enlever aux traits leur saveur originale, douloureuse ou sauvage.

Les exceptions permises sont donc très rares. On pourra, par exemple, réduire à une durée déterminée des œuvres trop développées pour un concert, ou encore choisies comme pièces de concours. On peut encore modifier l'écartement des basses, tout en respectant l'harmonie du compositeur, dans les passages d'une contexture trop espacée pour des mains délicates ou manquant du développement nécessaire pour attaquer avec sûreté des traits de force et de bravoure, des accords frappés ou arpégés qui dépassent l'étendue normale de l'octave.

Du trille

Le trille, que souvent l'on désigne à tort sous le nom de *cadence*¹⁴, est un ornement qui consiste dans la succession régulière de notes à distance de seconde supérieure, mineure ou majeure, suivant la succession diatonique ou chromatique du passage. Les notes qui portent le trille désigné par *tr* servent de base à cet ornement et sont la note principale sur laquelle s'appuie le trille.

Les battements doivent être réguliers, égaux, clairs, rapides et plus ou moins prolongés suivant la valeur, la durée intégrale de la note agrémentée par le trille.

Il faut toujours commencer très lentement l'étude du trille; puis accélérer graduellement la vitesse des battements en augmentant et diminuant le son, si la durée du trille permet cette étude de sonorité.

Le trille commence et finit sur la note qui porte le signe *tr*. La note initiale la plus basse, la note principale en un mot, est celle qui porte le signe *tr*; la note auxiliaire, ajoutée à distance de seconde mineure ou majeure mais jamais augmentée, est la note diatonique supérieure.

Depuis quelques années, il est d'usage que le compositeur écrive en toutes notes la préparation du trille et aussi le mode de terminaison qu'il désire. Autrefois les formules de préparation et de terminaison étaient facultatives, comme le dit très bien Herz dans son excellente Méthode.

¹⁴ La cadence mélodique et la cadence harmonique sont des repos, des temps d'arrêt dans une forme déterminée qui ponctuent le discours musical. Le trille, si souvent placé comme ornement brillant, trait, final sur la cadence, est improprement désigné par un nom qui ne lui appartient pas, il orne la cadence mais n'est pas la cadence même.

Zimmermann, dans son Encyclopédie, donne de nombreux exemples de préparations et de terminaisons; les Méthodes d'Adam et de Lemoine en contiennent aussi d'intéressantes.

L'étude mesurée du trille, tel qu'on le trouve indiqué dans les Méthodes de chant de Manuel Garcia, Damoreau, G. Duprez, etc., est un excellent travail. On procède alors en rythmant successivement les temps par groupes de deux, de trois, de quatre, de six, de huit; enfin, en accélérant la vitesse le plus possible sans que la netteté et la régularité des battements aient à souffrir de la vitesse acquise.

A la moindre irrégularité, il faut s'arrêter court et reprendre lentement, l'égalité et la netteté la plus parfaite étant les premières qualités d'exécution dans ce genre d'ornement.

Il faut apprendre à faire le trille de tous les doigts faibles ou forts, avec la même facilité, la même rapidité, le même brio; car il ne suffit pas d'acquérir la vitesse dans les battements, on cherchera aussi une articulation vive et ferme, un grande netteté et un martellement bien égal des deux sons qui forment le trille.

Il faut avoir soin de prolonger le trille pendant la durée intégrale de la note sur laquelle il est placé.

L'étude intelligente et persistante du trille est une des meilleures gymnastiques à faire pour égaliser le jeu, fortifier les mains faibles, rendre tous les doigts souples et indépendants. On travaillera le trille des cinq doigts, successivement dans tous les tons; il est essentiel d'insister, aux deux mains, sur les groupes de doigts faibles, indociles ou d'un usage moins fréquent.

A la main droite, le trille avec les 4^e et 5^e doigts n'est que rarement employé. Les groupes de doigts 1er et 2e, 2 et 3e, 3e et 4e, 2 et 4e sont très usités.

A la main gauche, les doigts qui trillent le plus souvent sont les 2e et 1er, 3e et 1er, 3e et 2e. Bien rarement les groupes 4e et 3e, 5e et 4e.

La préparation la plus usitée consiste à faire entendre avant la note principale la note immédiatement au-dessous à distance de *seconde*, le plus souvent *mineure*; quelquefois le trille se prépare par la note supérieure. On le fait aussi très souvent sans préparation, mais en ralentissant les premiers battements.

Dans les successions diatoniques, ascendantes ou descendantes, de trilles continus, on évite de placer aucune note intermédiaire étrangère aux trilles; le plus souvent le trille s'exécute sans préparation ni terminaison, à moins qu'il ne plaise au compositeur d'indiquer un mode de préparation et de terminaison qu'il faudra alors observer.

Dans les mélodies et études à trille chantant et continu, employés avec tant d'habileté par Wilmers dans ses caprices (*la Fauvette* et *le Rossignol*), le trille non interrompu doit produire l'effet d'un son prolongé, soutenu, augmentant ou diminuant d'intensité, comme dans les jeux d'orgue nommés *voix humaine* ou *trémolo mélodique*.

Pour les cadences brillantes et prolongées, qui, faites par les mêmes doigts, amèneraient forcément la fatigue et l'inégalité, Henri Herz a mis en usage un mode de doigté très ingénieux que presque tous les virtuoses emploient : on fait alterner régulièrement trois et quatre doigts, soit à la main droite les groupes 1 3 2 3/ 1 4 2 3/ à la basse 3 1 2 1/3 1 4 2/.

Ce mode de doigté, bien exercé, donne au trille prolongé un mordant, un brio extraordinaires, évite toute fatigue et conserve aux doigts leur énergie.

Il y a un autre procédé tout récent, employé par Liszt,

Rubinstein, Ritter et quelques virtuoses de l'école moderne: c'est le trille divisé aux deux mains, pratiqué par les timbaliers dans les roulements précipités. Ce genre de trille, tout exceptionnel qu'il soit, produit le plus grand effet, quand on l'emploie à propos dans de grandes salles exigeant une sonorité intense.

Trilles en tierces

Les trilles en tierces plaquées doivent aussi être étudiés aux deux mains, séparément et ensemble dans tous les tons majeurs et mineurs. On devra exercer toutes les combinaisons et groupes de doigts possibles, mais réguliers. Nous renvoyons pour les exemples à suivre aux méthodes et manuels maintes fois cités, et nous engageons en outre les élèves studieux à chercher et à créer eux-mêmes des formules nouvelles. Ils arriveront ainsi à se faire un mécanisme exceptionnel.

Voici les groupes de doigts à exercer à la main droite:

3 4 3 4
1 2 2 1

De préférence, surtout si la première note grave est prise sur une touche noire:

4 5 4 5 4 5
1 3 } peu usité 2 3 } usité 2 1 } très usité

Les trilles en tierces de la main gauche doivent être étudiés comme gymnastique de tous les doigts, mais ne sont réellement pratiqués qu'avec les groupes de doigts suivants:

2 1 1 2 et 1 2
4 3 4 3 5 4

Comme pour les trilles simples, les préparations sont facultatives, sauf indication précise et formelle du compositeur.

Les trilles en tierces peuvent exceptionnellement se faire divisés aux deux mains, en les faisant alterner rapidement et très régulièrement. Hummel, Moscheles et Henri Herz en offrent

d'excellents exemples.

Trilles en sixtes

Les trilles en sixtes sont une bonne étude comme indépendance et espacement des doigts entre eux. Ils se font avec les groupes de doigts:

4 5 } à la main droite.

1 2

2 1

5 4 } à la main gauche.

Il faut s'exercer à les rendre brillants, rapide et d'une grande égalité.

On peut, ainsi que pour les tierces, les faire divisés avec deux mains; mais il importe que cette succession alternée soit d'une régularité extrême.

Les trilles en octaves demandent des mains géantes, de dimension tout à fait exceptionnelle; ils ne sont employés avec un effet réel que pour les octaves, divisés aux deux mains et martelés, à la façon du roulement des timbaliers.

Les trilles triples, simples d'une main et double de l'autre, n'appellent aucune observation particulière, si ce n'est l'obligation d'une égale indépendance des doigts, aux deux mains, afin que les battements arrivent à être aussi réguliers que rapides, étant donné le martellement ou simple ou double.

On peut encore, suivant la disposition du trille, employer exceptionnellement la division alternée des notes aux deux mains. La encore, il faut que cette succession soit rapide, régulière, non interrompue, et que l'on ne sente jamais le moindre vide.

Le trille quadruple n'est autre chose que le trille en tierces et en sixtes doublés aux deux mains, ou un mélange de ces deux espèces de trilles.

Du trille accompagnant un chant

Lorsqu'on aura à exécuter un trille continu et un chant à la même main, sorte de trait d'une usage presque constant dans les cadences finales de concertos et dans bon nombre de morceaux de bravoure, de fantaisies de concert, il faut d'abord jouer le chant sans faire le trille, en enfonçant et tenant la touche qui sert de base au trille; puis bien mesurer et déterminer, suivant le degré de virtuosité, le nombre des battements par temps dont le trille doit se composer; enfin ajuster avec précision les battements du trille continu qui accompagnent le chant, suivant la durée de chaque note de la mélodie, en ayant soin de frapper toujours la note mélodique avec la note qui porte le trille.

On trouve de nombreux exemples de ce genre de traits dans les études de Hummel, Moschelès, Cramer, Clementi, Kalkbrenner, Czerny, et, parmi les maîtres modernes, chez Herz, Dœhler, Henselt, ainsi que dans plusieurs de mes études.

Quelquefois, pour mettre les notes du chant plus en saillie, ou lorsqu'elles se trouvent à trop grande distance des doigts qui trillent, on attaque en premier les notes mélodiques, en revenant rapidement, sans aucune interruption, continuer le trille sous le chant. — Mais, en principe, les notes de la mélodie doivent presque toujours être frappées avec la note qui porte le trille.

Notes répétées

Ce genre de répercussion rapide des notes mélodiques, fort en usage parmi les pianistes de la génération qui nous a précédés, a été surtout mis à la mode par Moschelès, H. Herz, Dœhler, Kalkbrenner, et les nombreux disciples et imitateurs de ces maîtres.

La difficulté à vaincre, le but à atteindre, sont d'obtenir une répétition rapide, sans intermittence, sans martellement sensible des mêmes notes. Il va sans dire qu'il faut observer le nombre de répercussions indiquées et les temps d'arrêts mélodiques.

L'effet produit doit faire assez illusion pour qu'on puisse croire à des sons soutenus, à des vibrations tremblantes, semblables aux cantilènes en trémolo que nous entendons journellement sur les orgues populaires. Le premier effet est joli, mais devient vite énervant, comme l'expression chevrotante de certains violonistes. Il faut, dans ces sortes de passages, ramener rapidement les doigts vers le centre de la main, aussitôt après l'attaque du clavier. Les doigts, repliés sous la paume de la main, reprennent ensuite successivement leur action vive et régulière pour la répercussion mesurée des notes mélodiques.

L'emploi non motivé et aussi l'abus fatigant de ces effets de sonorité ont fini par les démoder.

Du doigté

Vouloir assigner au doigté des règles fixes, invariables serait tenter une entreprise impossible; les traits nouveaux, les combinaisons ingénieuses, originales des compositeurs virtuoses varient à l'infini, et l'on crée chaque jour des formules nouvelles. Mais, tout en faisant une large part à l'intelligence, au goût, à l'expérimentation réfléchie des maîtres et des élèves, et sans prétendre imposer une réglementation absolue du doigté qui précise pour chaque doigt son mode d'action définitif, on peut du moins poser des principes que personne ne contestera et qui serviront de règles générales.

Toutes les méthodes sérieuses du piano, tous les traités pratiques de mécanisme que nous recommandons aux professeurs, approfondissent avec beaucoup d'art et d'érudition la grave question du doigté, en posent les premiers principes et abordent aussi les doigtés exceptionnels. Nous renvoyons donc à ces ouvrages, plus particulièrement à ceux que nous ont donnés. les maîtres de l'art moderne, Adam, Hummel, Czerny, Zimmermann, Herz, Kalkbrenner, H. Lemoine, Villoing, Bertini, Stamaty. Les principes sont maintenant déterminés; les lois générales qui en découlent peuvent se résumer en un petit nombre de préceptes et d'axiomes, véritable décalogue d'un bon doigté. Les lois se trouvent fixées; les dérogations qui peuvent se produire ne font que les confirmer.

Bien doigter, c'est savoir donner à chaque doigt de la main sa place normale la mieux déterminée, son action la plus directe, soit pour les exercices ou études de mécanisme, soit pour les phrases chantantes ou les traits de bravoure; enfin c'est choisir parmi les agents dociles de la main ceux que la réflexion désigne comme les instruments les plus agiles, les mieux disposés à traduire la note écrite, la pensée du compositeur.

A vrai dire, un bon doigté est l'orthographe correcte de l'exécution; on réussit ou l'on manque un trait suivant le doigté employé. Il est donc indispensable d'habituer de bonne heure les élèves à régulariser leur doigté, en combinant la meilleure disposition des doigts et leur succession la plus naturelle. On obtient ainsi le doigte qui se prête le mieux à l'accentuation voulue, qui s'identifie le plus avec la contexture du trait.

Bon nombre de passages autorisent diverses combinaisons de doigts, mais on devra préférer toujours le doigté qui conservera à la main le plus de calme, de sûreté, de force, qui permettra d'attaquer franchement la touche et d'exécuter le trait avec clarté.

L'élève doit essayer d'abord les différents doigtés proposés, se livrer même à son inspiration personnelle s'il le croit nécessaire, puis s'arrêter à la combinaison qui convient le mieux à sa main, petite ou grande, en lui assurant une plus grande certitude, que le trait soit rapide ou lent. Il n'oubliera jamais, en tous cas, qu'il faut commencer par l'étudier très lentement en articulant avec force, d'une façon presque exagérée, pour en posséder imperturbablement le mécanisme.

Mal doigter, c'est imposer aux doigts des positions gênantes qui les obligent à des mouvements multipliés, inutiles, fatigants. Si un bon doigté simplifie le jeu, lui donne de la légèreté, de l'aisance et de la grâce à travers les combinaisons les plus ardues, un mauvais doigté rend difficiles, disgracieux les mouvements les plus simples, qui deviennent irréguliers et sautillants.

Ainsi la possession du doigté, qui conduit tout naturellement à une bonne exécution, donnera aux doigts la meilleure position, leur assurera la plus grande liberté d'action, leur permettra de lier ou de détacher les sons, de faire chanter l'instrument, d'en tirer, en un mot, la sonorité la plus harmonieuse et la plus complète.

Tous les ouvrages traitant à fond du mécanisme contiennent

non seulement le doigté des différentes variétés de gammes, à l'octave, à la tierce, à la sixte, en tierces plaquées, par mouvements contraires, majeures, mineures, chromatiques, mais aussi le doigté des accords parfaits et leurs renversements, celui des accords dissonants, des différentes espèces de septièmes à l'état fondamental et renversées, des accords de neuvième appartenant à tous les tous.

De ces doigtés dérivent ceux des accords arpégés développés et mesurés dans toute l'étendue du clavier, puis les doigtés des accords brisés, développés comme les arpèges. Toutes ces combinaisons d'accords, d'arpèges et de formules brisées, dans les divers tons majeurs et mineurs, ont des modèles de doigté. Nous n'avons pas à les formuler. Herz, Stamaty, Villoing, Duvois, Czerny, Dolmetsch, Delioux, Roubier, ont publié d'excellents répertoires de ces formules, les mêmes souvent, ne différant que rarement et sur des questions secondaires.

Tous les traits dérivés des gammes doivent autant que possible se raccorder au doigté tonal de la gamme; tous les traits en doubles notes participent du *doigté combiné* des exercices en doubles notes à mains posées et aussi de celui des gammes en tierces plaquées, en sixtes et en octaves.

Enfin le doigté des accords de différentes natures et du renversement des mêmes accords, sert de type de doigté pour les formules si nombreuses des arpèges tierces, sixtes et accords brisés.

Dans les passages dérivés des gammes ou dans les traits diatoniques appartenant à un ton bien déterminé, il faut d'abord s'assurer du ton et du doigté de la gamme, puis voir le point de départ du trait, la note extrême qui lui sert de limite, choisir les doigts qui font le mieux rentrer dans le doigté ordinaire de la gamme, enfin modifier le passage du pouce si le trait excède l'étendue de la gamme ou commande l'action de tel doigt plutôt que de tel autre.

Les doigtés des gammes, des accords et des arpèges sont autant de points de repère, précieux, mais insuffisants pour tout expliquer. C'est plus encore par la pratique, la réflexion, la lecture des nombreux ouvrages doigtés par Czerny, Hummel, Bertini, Herz, Moschelès, Kalkbrenner, Le Couppey, sans oublier ceux de notre École classique, que l'on obtiendra l'habitude d'un doigté raisonné, logique et serré. Nous recommandons aussi (et en cela nous répétons nos maîtres) de chercher le doigté réel et bon en faisant le trait en sens inverse, en choisissant la dernière note comme point de départ.

Ce mode de doigté à reculons met presque toujours la main dans la meilleure position voulue pour faire le trait avec certitude.

Dans les traits qui offrent des formules répétées sur différents degrés, des dessins symétriques ascendants ou descendants, on devra toujours, à moins d'une impossibilité absolue, avoir la même succession de doigts correspondant avec la même régularité à la contexture du trait. En doigtant de la sorte, on est certain d'obtenir, non seulement plus d'égalité et d'assurance dans l'exécution, mais aussi une accentuation plus ferme, plus colorée, plus homogène.

On est souvent forcé de modifier les règles du doigté des gammes ou des formules de même famille, lorsque ces traits n'atteignent pas ou excèdent l'étendue normale, régulière des gammes. Il faut alors, pour trouver le doigté réel du trait, placer à l'avance des jalons, savoir quel est naturellement le doigt qu'il convient de placer sur la note initiale et celui qui doit forcément arriver au point culminant du trait, enfin bien arrêter aussi la meilleure manière de rentrer dans le doigté normal de la gamme tonale.

En principe, sauf de rares exceptions commandées par la configuration des traits, le point de départ a lieu sur le pouce de la main droite, si le trait est ascendant et la première note attaquée

sur une touche blanche.

Si la touche est noire et le trait diatonique, presque toujours le deuxième doigt est chargé d'attaquer le trait. Le doigt choisi comme point d'appui en redescendant sera de préférence le troisième et mieux le cinquième, si c'est une touche blanche; le deuxième, le troisième ou le quatrième, si la note la plus élevée est une touche noire.

On applique à la main gauche les mêmes règles de doigté, mais en sens inverse. Le cinquième doigt ou plus souvent le troisième servent de point de départ dans les traits ascendants qui ont pour initiale une touche blanche; le quatrième, le troisième ou le deuxième doigt, si le point de départ est une touche noire. La note la plus élevée du trait sera attaquée de préférence par le pouce, si cette note est une touche blanche, et par le deuxième ou le troisième doigt si le trait s'appuie sur une touche noire.

Il va de soi que si ces traits de gamme commencent sur la partie haute du clavier pour redescendre, on aura à la main gauche le pouce pour une touche blanche, et les deuxième ou troisième doigts, si la touche est noire. — Il faut toujours se hâter de rentrer dans le doigté normal de la gamme pour la plus grande sûreté du trait.

De la transposition

L'étude de la transposition n'est ni une science ni un art, mais une habitude à prendre, une gymnastique réfléchie, un exercice mental auquel il est très utile de façonner de bonne heure les élèves.

L'étude de la transposition, comme celle de la lecture, doit être commencée dès que l'élève possède bien le sentiment des différentes tonalités, et reconnaît sans hésitation la nature et le nombre d'accidents que comporte chaque gamme.

Il faudra d'abord exercer les élèves à la transposition écrite, qui n'exige pas d'une façon absolue l'emploi des différentes clefs, puis les habituer par degrés à la parfaite possession des accidents inhérents aux tonalités nouvelles qu'indique la transposition. Ce premier travail fait pendant quelque temps et progressivement à des intervalles plus éloignés du *ton type*, le professeur de piano, et mieux encore le professeur de solfège, si l'on a eu la bonne pensée d'en choisir un qui soit véritable musicien, devra expliquer très clairement et très souvent à l'élève combien sont indispensables les clefs diverses, ainsi que leur rôle, leur fonctionnement dans l'échelle vocale et instrumentale.

Il importe beaucoup que l'élève soit bien persuadé de ce point : que sa facilité à transposer dépendra de la parfaite connaissance et de l'usage fréquent des clefs.

Il faut aussi soigneusement établir le rapport des clefs entre elles, leur diapason réel, leur place dans l'échelle vocale, et la *tolérance admise* pour leur emploi dans la transposition au piano.

Ces connaissances, qui font le bon musicien, deviennent chaque jour plus familières, même aux simples amateurs désireux d'acquérir une éducation sérieuse et solide en musique comme en

littérature. Dans les sciences et dans les arts, le niveau de l'instruction et du savoir s'est fort élevé. Ne voyons-nous pas tous les jours, sans que l'on puisse crier à l'exception ni à l'excentricité, des centaines de jeunes filles, fort indépendantes par leur fortune et leur position sociale, tenir à honneur de conquérir soit leur brevet d'insti tutrice à l'Hôtel de Ville, soit leur premier prix vocal ou instrumental au Conservatoire?

Résumons-nous: pour un pianiste qui lit couramment sur toutes les clefs, et possède bien les rapports exacts des différents intervalles entre eux, la transposition, même à première vue, n'offre que de minimes difficultés. Mais, si l'on veut obtenir cette confiance, cette quiétude, cette force que donne la certitude de ne pas se tromper, il faut, disons-le hautement, être lecteur intrépide, façonné longtemps à un genre de travail qui affirme par excellence l'éducation musicale la plus forte.

Nous ne terminerons pas ces indications sommaires sur l'utilité réelle et pratique de la transposition, sur l'intérêt immédiat et journalier, pour un musicien amateur ou artiste, de pouvoir transposer à vue une mélodie ou un air, sans ajouter encore que, pour les virtuoses dont le mécanisme est fait, le doigté basé sur des principes raisonnés, fermes, bien arrêtés, l'étude des difficultés transcendantes et des pièces fuguées transposées, donne au talent, à la virtuosité, au savoir musical une autorité et une puissance incomparables.

Voici, selon nous, la meilleure méthode à suivre pour transposer à vue, quelle que soit la distance proposée :

Il faut: 1° être bien fixé sur le ton et le mode du morceau que l'on veut transposer.

2° Savoir bien exactement la place et la qualité de la note initiale dans l'échelle diatonique; car, cette première note étant à la fois le point de départ et de comparaison de la nouvelle tonalité, il

est obligatoire de ne pas avoir l'ombre d'un doute sur sa valeur mélodique ou harmonique.

3° Conserver, dans la transposition à vue, comme dans la composition écrite, des rapports *identiques*, des distances *exactes*, des intervalles tout à fait semblables au ton primitif.

Ces premiers points bien établis, il importe de se rendre compte des clefs superposées qui opèrent la transposition à vue, des clefs dont la lecture baisse ou hausse suivant la volonté du lecteur d'1, 2, 3, 4, 5, degrés le ton primitif.

Le mécanisme des clefs, leur lecture plus ou moins facile, ne sont qu'une question d'habitude, et l'on a bien tort d'en faire un épouvantail aux élèves. Il faudrait, dès le principe, leur prouver, par des exercices journaliers, qu'il n'est pas plus gênant de lire sur la clef d'*ut seconde* ou sur la clef de *fa troisième*, que sur la clef de *sol*, seconde ligne, ou la clef de *fa* quatrième ligne.

L'usage plus ou moins fréquent forme ce seul obstacle. Le point de repère étant donné et bien convenu, la difficulté réelle est d'habituer l'œil à s'orienter rapidement dans les lignes et interlignes de la portée, à mesurer avec précision l'intervalle qui sépare une note d'une autre placée sur un degré différent de l'échelle musicale. Il faut aussi que le sentiment de la tonalité et l'éducation de l'oreille soient tels que les accidents inhérents à la nouvelle gamme viennent d'eux-mêmes se placer sous les doigts, sans la moindre préoccupation.

La difficulté sérieuse, en ce qui concerne la transposition des pièces de piano où se rencontrent de fréquentes modulations à des tons éloignés, commence, pour le lecteur médiocrement habitué à ce jeu des modulations, à la *transformation* et au *changement de propriété* des accidents dans les tonalités nouvelles.

Ainsi, par exemple, l'armure du ton primitif comportant des

bémols, les bécarres accidentels peuvent, suivant l'armure du nouveau ton, se traduire dans la transposition, par des dièzes; au contraire, si le ton primitif exige un nombre déterminé de dièzes à la clef, et si la transposition a lieu dans un ton bémolisé, les bécarres accidentels, modifiant les notes diatoniques qui appartiennent à la gamme, sont exprimés dans la transposition par des bémols.

Ces mutations, ces transformations d'accidents auxquelles, en principe, on reconnaît une *action déterminée*, demandent chez le lecteur une assez grande habitude, un parfait sentiment de la tonalité, des modulations et du rapport exact des intervalles entre eux.

Ces indications sommaires, ajoutées aux explications du professeur, aidées surtout d'exercices spéciaux fréquents, devront faciliter graduellement à l'élève la transposition à vue, surtout si on appuie ce travail sur l'étude indispensable de l'harmonie, sans laquelle il n'est point possible d'arriver à être un bon musicien dans toute l'acception du mot.

Du travail et de la division - des heures d'étude

Si vous aimez la vie, ne prodiguez pas le temps, car c'est l'étoffe dont la vie est faite. (FRANKLIN)

Un travail régulier, intelligent, une application soutenue aux heures d'étude, donneront toujours pour résultat de rapides progrès, si l'aptitude musicale de l'élève répond à sa bonne volonté. Tout travail intellectuel n'est réellement productif que s'il est fait avec réflexion; les progrès ne dépendent pas tant du nombre d'heures passées à l'étude que de soin consciencieux et de la volonté persévérante, raisonnée, qu'y apporte l'élève.

On peut agir sans travailler, a dit Condillac: c'est tout à fait le cas des élèves de bonne volonté, mais irréfléchis qui répètent indéfiniment, sans but arrêté, certains passages difficiles recommandés à leurs doigts.

Pour que le travail soit utile et fécond en résultats, il faut que l'observation et l'analyse accompagnent tout effort sérieux fait en vue de vaincre une difficulté. Nous le répétons donc; on ne saurait trop apporter de conscience et de soin aux études, même élémentaires, de mécanisme. Toutes répétitions fréquentes des mêmes\ formules doivent être faites d'une manière patiente, réfléchie, sans jamais distraire l'attention du but vers lequel on veut tendre. Ajoutons que vite et bien vont rarement ensemble dans un bon travail.

Nous recommandons aux professeurs d'indiquer aux élèves la manière de donner un intérêt varié de son. rite, d'accent et de rythme aux exercices journaliers et aux gammes; non seulement c'est un moyen certain d'atténuer l'aridité de cet utile travail, mais de plus on apprend, par ces différentes attaques du clavier, à moduler le son.

Les exercices rythmiques fortifieront le sentiment de la mesure, et du moment où l'élève aura bien compris qu'il hâte ses progrès en s'assujettissant chaque jour à répéter un certain nombre de formules choisies, résumant les difficultés principales, telles que *notes répétés à mains posées, trilles, tierces, sixtes, arpèges, octaves, gammes simples et figurées, etc., etc.*, le professeur peut être assuré du succès.

Une attention trop prolongée produit inévitablement la lassitude d'esprit, la fatigue, l'énervement; aussi croyons-nous utile de ne pas travailler plus de deux heures consécutives, mais en revenant souvent sur les mêmes difficultés, en s'y arrêtant assez longtemps pour les analyser sous toutes leurs faces, en s'animant d'une volonté opiniâtre pour les vaincre : bref, il faut apprendre à s'observer, à s'écouter et à comparer toutes choses. De la sorte, ce qui nous semblait de prime abord impossible, deviendra rapidement abordable, puis facile.

L'étude d'exercices journaliers et de formules spéciales brillantes ne dispense nullement du travail des gammes, En les étudiant lentement, puis plus vite, l'on acquiert l'égalité, l'agilité et un jeu lie. C'est aussi par l'étude des gammes que l'on apprend à moduler le son, en le graduant du piano au fort, et du fort au faible. Jouer *pianissimo* et d'une manière très distincte est encore un excellent travail, que l'on doit faire après l'étude du *martellement*.

Nous croyons indispensable de consacrer au moins une heure chaque jour au travail du mécanisme, une demi-heure à la lecture à première vue, puis une seconde demi-heure aux morceaux déjà sus, que l'on doit conserver sous les doigts et toujours perfectionner. C'est ainsi qu'on arrivera à se faire un répertoire de pièces, en les repassant successivement dans un ordre régulier, chaque semaine, et en ayant soin de les choisir parmi les œuvres les plus remarquables des maîtres célèbres de toutes les écoles.

S'il faut apporter un choix consciencieux à tout travail, on comprendra aisément que l'on ne saurait être trop exigeant, lorsqu'il s'agit de perfectionner et de graver dans la mémoire des pièces de choix déjà apprises.

On devra toujours étudier, d'abord lentement et souvent les mains séparées, observer avec exactitude toutes les indications et les signes marqués, répéter avec persévérance les traits difficiles dont on aura préalablement tracé le doigté; on devra en un mot apporter un soin extrême jusque dans les plus minutieux détails de , mesure, de doigté, d'accents et de nuances. Le mouvement indiqué par le compositeur ne doit préoccuper l'élève qu'une fois arrivé au dernier degré de perfectionnement du morceau qui a été pour lui le sujet de longues études.

Quant au travail de lecture à première vue, nous résumons notre pensée, en conseillant aux élèves de commencer, avant de lire, par bien arrêter le mouvement, la mesure, la régularité des temps et leurs subdivisions, la tonalité et le caractère du morceau.

Il faut, — à moins d'une grande habitude, — déchiffrer toujours au-dessous du mouvement indiqué, en s'imposant le devoir de ne pas s'arrêter ni se reprendre. il faut savoir se tromper en mesure, ne jamais répéter une note douteuse et fausse, l'éviter à la mesure sui-van 'e, et compter mentalement, si l'on n'a pas un métronome pour fixer impérieusement la mesure. On doit graduer la difficulté et le choix des morceaux de lecture suivant l'aptitude, la facilité des élèves et leurs études préalables de solfège¹⁵. Les connaissances harmoniques, ou tout au moins le sentiment des

¹⁵ Cette étude préalable du solfège est absolument indispensable aux jeune; pianistes. - Ils pourront en tirer de plus grands résultats encore en combinant les exercices et leçons du petit solfège et des tableaux de lecture musicale d'Edouard Batiste, avec mes cent petites études de piano, à 2 et 4 mains, ayant pour titre et pour but : *l'Art de déchiffrer* appliqué au piano.

tonalités et des modulations, sont d'un grand secours pour la lecture à première vue; déchiffrer lentement, sans s'arrêter, en observant exactement tous les signes écrits, c'est déjà faire preuve d'habileté; mais il faut pouvoir arriver à traduire, dans le mouvement et avec le sentiment des maîtres, les pièces dont la difficulté trop grande n'est pas un obstacle insurmontable à une interprétation spontanée.

Les quatre heures réglementaires consacrées à l'étude du piano, doivent être divisées au moins en deux périodes.

Pour les deux premières heures, nous conseillons aux professeurs de faire marcher de front les études spéciales de mécanisme et celles de style, en suivant toujours le degré de force correspondant aux progrès de l'élève, car nous regardons comme un mauvais moyen pour avancer d'entreprendre un travail trop au-dessus de ses forces.

Nous allons reproduire la nomenclature progressive des études de doigts et de style que nous recommandons le plus particulièrement. Toutefois, chaque année voyant s'accroître le nombre des bons ouvrages, malgré notre parti pris de connaître tout ce qui se publie, nous pourrions peut-être bien commettre quelque oubli involontaire; dans ce cas, nous nous empresserons de rectifier ou de compléter cette nomenclature à chaque occasion qui nous en sera offerte.

Les ouvrages de C. Czerny forment, à partir des premiers éléments jusqu'aux difficultés spéciales les plus transcendantes, l'école du mécanisme la plus complète que nous connaissions. Clémenti, dans son *Gradus ad Parnassum*; Cramer, Kalkbrenner, Hummel, Moscheles, Herz, par leurs recueils d'études, offrent un enseignement complet de la belle école du style moderne. Handel, Bach et Scarlatti, dans leurs fugues et fantaisies, personnifient la grande école du xvii^e siècle, qui a servi de modèle aux maîtres qui ont suivi l'école du style lié.

Dans un autre ordre d'idées, Bertini, aussi bien que Czerny, a laissé pour le mécanisme et le style, des œuvres complètes embrassant tous les degrés de force et traitant magistralement du mécanisme et du style. MM. Lemoine et Schonenberger ont publié, l'un et l'autre, de Bertini, deux collections complètes d'études mélodiques et spéciales, embrassant tous les degrés de force, depuis les déments jusqu'aux difficultés transcendantes. Ce sont deux beaux exemples de ce que peut la volonté créatrice d'un maître de génie.

A côté du Bertini, Ravina et Stamaly ont écrit de délicieux recueils d'études de salon, dans lesquels les formules de mécanisme s'unissent aux pensées mélodiques les plus élégantes. Camille Slamaty, par son *Rythme des doigts* et sa nouvelle collection d'*Études de chant et de mécanisme*, a conquis le premier rang dans cette double spécialité. Chopin, Kessler, Thalberg, Prudent, Gorla, Lacombe, Doehler, Godefroid, Lefébure, Rosenhain, Henselt, Hiller, Méreaux, Joseph Grégoir, etc., ont écrit un grand nombre d'études de concerts et de caprices, où le style et la virtuosité ont été portés au plus haut degré.

L'œuvre de Stephen Heller forme enfin un enseignement complet et qui tient une place hors ligne par la nature poétique des idées, les traits nouveaux, les combinaisons rythmiques, par la forme concertante, symphonique et dramatique, enfin par les qualités qui caractérisent son style.

Les deux dernières heures d'étude devant être consacrées aux morceaux classiques et modernes, nous recommandons le même soin minutieux pour le choix des morceaux correspondant bien exactement au degré de force de l'élève; de plus, il faut éviter de donner aux enfants, dont les mains ne sont pas assez développées et dont les doigts n'ont pas assez d'écart, les morceaux renfermant des passages fréquents d'extension. Si, à force d'adresse et d'étude, les enfants arrivent à exécuter ces sortes de traits, c'est le plus souvent en contractant forcément la main; l'exécution devient alors

pénible, le jeu dur et la qualité de son mauvaise.

Nous faisons la même réserve pour les traits qui exigent une dépense trop soutenue de force, ou l'action trop prolongée du poignet. Presque toujours l'élève prend l'habitude de raidir le bras, et les efforts dépensés le sont le plus souvent pour un résultat défectueux.

Il importe donc de choisir les morceaux d'étude dans des conditions d'exécution parfaitement proportionnées au degré d'aptitude, d'habileté et de force de l'élève, et de préférence, pour les petites mains, des pièces spécialement écrites par des hommes expérimentés.

Un sentiment d'éclectisme bien entendu doit aussi guider dans le choix des morceaux, et cela sans distinction d'école, en ayant seulement en vue de choisir ce qui est réellement beau. Dès le début du travail, l'étude des maîtres anciens et contemporains devra être faite simultanément. Nous recommandons aux professeurs de guider le goût et le sentiment de leurs élèves, tout en laissant à chacun son individualité. Il faut combattre les tendances à l'exagération, que l'étude trop exclusive de certains maîtres pourrait produire, en alternant l'étude des pièces expressives avec celles qui exigent du rythme. Les indications consacrées par l'expérience des maîtres habiles ne sauraient être répétées trop souvent.

Nous terminerons, comme l'a fait Clémenti dans son *Exercice journalier des gammes*, par ces mots: *Laus Deo*, louange à Dieu! Oui! le travail est une prière agréable à Dieu; mais nous ajouterons que si bien prier double la valeur de la prière, il en est de même du travail et que, si le temps est l'étoffe de la vie, on doit savoir utiliser sans prodigalité les heures consacrées à l'étude.

Pendant la leçon

C'est au début même des études qu'il faut exercer la mémoire des élèves. On doit cultiver de bonne heure cette précieuse faculté, qui permet de retenir, de con-server, et de réveiller au moment voulu l'impression produite, la sensation perçue, l'idée exprimée, - en un mot de retrouver l'effet, quand la cause est bien loin.

En matière musicale, la mémoire des sons, le sentiment exact des durées, des temps de la mesure sont des indices certains de bonne organisation. Nous recommandons aux professeurs d'habituer peu à peu leurs élèves a retenir des phrases mélodiques, courtes d'abord, puis progressivement plus longues, en augmentant par degrés, l'étendue et la difficulté des pièces apprises de mémoire, — suivant l'aptitude et le plus ou moins de facilité des élèves.

La mémoire est un don naturel, dont rien ne pourrait suppléer la complète défaillance; mais un exercice journalier l'affermir, l'étend, lui fait accomplir de sérieux progrès. Il existe certainement des mémoires rebelles que le travail le plus opiniâtre ne peut assouplir ni dompter; mais, en principe, lorsque l'éducation de l'oreille a été entreprise au début des études musicales par le solfège, l'obligation de donner aux notes indiquées l'intonation voulue est déjà une initiation élémentaire à la mémoire. L'oreille se trouve obligée de percevoir, de retenir avec exactitude le son que la voix doit reproduire.

Il existe une sorte de mémoire des doigts pour les traits rapides ou difficiles longtemps étudiés; le doigté, le rythme, la contexture des traits donnent aux doigts une sorte de mouvement mécanique, automatique, où l'esprit de réflexion et la volonté de suivre la pensée musicale n'interviennent pas toujours. Quand le professeur aura à faire répéter le travail de mémoire, il devra prêter une attention particulière à l'exactitude rigoureuse des basses,

exactitude assez rare chez les élèves qui n'ont pas à un égal degré le sentiment mélodique et harmonique.

Nous avons eu maintes fois, dans notre longue carrière de professeur, l'occasion de constater ce phénomène : la mémoire a des cases variées et distinctes dans notre cerveau. Cet appareil merveilleux, qui photographie nos impressions, nos sensations, n'est pas le même chez tous les individus. La mémoire des mots, celle des chiffres, la mémoire des sons, la mémoire des faits, le souvenir d'un paysage, l'image précise des traits du visage, sont autant de mémoires à part, de facultés spéciales. Heureux et privilégiés ceux qui les possèdent toutes et au même degré!

Seulement, de même que l'on peut, par une gymnastique journalière, fortifier un organe faible ou en développer la puissance, toutes les facultés de l'esprit peuvent, par une culture raisonnée, intelligente, de tous les jours, acquérir une vitalité, une force d'action merveilleuses. Exerçons donc la mémoire de bonne heure.

Un musicien sans mémoire se verra obligé de lire sur le cahier la pièce étudiée qu'il exécute en public; de là mille ennuis, mille petits accidents capables de mettre à néant sa virtuosité, d'annihiler son talent et le fruit de son travail au moment le plus intéressant, dans le passage le plus brillant, la phrase la plus pathétique. - Si tourne mal sa page, si l'un des feuillets n'est pas à sa place ou vient à tomber, enfin si l'exécutant est forcé d'avoir recours à l'obligeance plus empressée qu'adroite d'un amateur trop peu musicien ou distrait, il faut renoncer au bien dire et à l'effet longtemps caressé.

Comment l'artiste dépourvu de mémoire peut-il s'abandonner de confiance à l'inspiration du moment? Préoccupé, jusqu'à la dernière mesure du morceau, des accidents prévus qui peuvent le troubler, il lui est impossible de concentrer toutes ses facultés, de se recueillir pour traduire avec âme la pensée du maître. Prenons

pour exemple un orateur à la parole émue et puissante, adroit et ferme à la réplique, possédant bien son sujet et comparons-le un instant à celui qui lit ou pour mieux dire qui se traîne le long d'un discours, cherchant la page absente, reprenant la période interrompue, saccadant son débit et tronquant ses effets. Pour le virtuose de la parole comme pour le musicien, la mémoire est une qualité indispensable. Ajoutons-y l'esprit d'à propos, le sang-froid, la parfaite possession de tous les moyens naturels.

Un virtuose peut n'être pas un improvisateur comme certains grands orateurs, mais il doit au moins, ainsi que l'acteur dramatique, savoir parfaitement son rôle, en posséder toutes les nuances, l'esprit et l'accent. Au théâtre, voit-on jamais un artiste réciter son rôle le cahier à la main? Pour éviter un contresens de ce genre, il faut, nous le répétons, s'y prendre dès le début des études musicales, et exercer sans retard la mémoire des élèves, amateurs ou artistes.

Du style

La musique, comme la littérature, a ses éléments, sa syntaxe, sa rhétorique et ses différents styles. Dans l'art du compositeur, on désigne par style, l'ensemble des qualités et des procédés d'exécution que chaque maître apporte dans la manière d'exprimer et de conduire ses idées.

Le style n'est pas le génie, mais l'enveloppe brillante qui sert à le faire valoir. L'attribut du génie est le don de créer; le style est l'art de bien dire. Le génie donne la vie, le style donne la forme. Le caractère du génie est dans l'invention, celui du style dans l'habileté du travail. L'homme de génie a une façon de penser, de sentir, d'exprimer qui lui est propre. Le style consiste uniquement dans l'art de choisir avec goût ses idées, de les présenter avec clarté en observant les lois des relations, des justes proportions. L'élégance, le naturel, l'énergie, la puissance, etc., sont les qualités du style.

L'inspiration est spontanée, c'est le trait de feu que fait jaillir le génie; tandis que, pour acquérir la beauté de style, il faut une longue et lente culture. Le travail, la réflexion peuvent seuls développer ce genre de mérite. Le style est clair, image, brillant, si le compositeur possède une imagination expansive, une grande lucidité dans la manière de formuler ses pensées, enfin le savoir nécessaire pour les développer dans de sages et harmonieuses proportions. Tout au contraire, le style est terne, incolore, diffus, lourd, si l'écrivain musical manque d'invention, d'esprit, et de l'habileté de conduite nécessaire pour présenter convenablement ses idées.

Le caractère du compositeur, comme celui de l'écrivain, se communique à ses œuvres; son expression en est imprégnée, c'est ce qui a fait dire à Buffon : « Le style, c'est l'homme. »

Un tour élégant, facile, certaines tournures habituelles de phrases, de cadences et d'accents, donnent un caractère particulier aux œuvres des maîtres qui ont l'habitude de les employer; c'est comme le langage familier, le genre d'esprit qui leur est plus naturel; c'est là ce qu'on appelle la manière, les procédés, le style d'un maître. Si le style est plus particulièrement du domaine de la création, on ne peut pourtant refuser cette belle qualité aux artistes qui, tout en interprétant fidèlement les œuvres des maîtres, savent leur imprimer leur propre individualité.

Quoique dans la musique instrumentale, l'expression sans le secours de la parole n'offre à l'esprit qu'une image vague, indéterminée, et que chacun, suivant son sentiment, son caractère ou la situation de son âme, puisse se créer une théorie d'expression différente, il ne faut jamais perdre de vue l'accent vocal; car nous n'admettons nullement que les instrumentistes aient une manière de phraser particulière. Les lois de l'harmonie et de la mélodie ont certes des règles qu'il faut observer dans la diction musicale; mais avant tout l'accent vocal est le guide que les virtuoses ne doivent jamais abandonner; c'est le fil d'Ariane qui nous conduira sûrement dans le temple merveilleux de la mélodie.

L'étude de la musique, ainsi que celle des arts libéraux dont elle est sœur, peut se faire avec des méthodes et des procédés divers. Tout artiste célèbre, compositeur ou virtuose, ambitionne de fonder une école par le style de ses œuvres, par son exécution ou son enseignement. Le génie ne s'asservit pas et n'a pas besoin de guide; pourtant tous les maîtres, même les plus célèbres, ont procédé par voie d'imitation avant de tracer des routes nouvelles. L'influence des premiers enseignements, les grands exemples des chefs d'école, dirigent toujours les premiers essais des maîtres qui créeront à leur tour des formules nouvelles. Charmer, émouvoir, intéresser, tel doit être le but du compositeur ou du virtuose interprète. Le charme du style dépend du tour naturel, facile, élégant, gracieux des mélodies, de l'originalité piquante, imprévue, heureuse des accompagnements, des harmonieuses proportions du discours

musical, et surtout de la vérité d'expression, de caractère, d'accents donnés aux morceaux suivant leur genre.

Dans les passages mouvementés et d'un style passionné, dramatique, l'exécutant, tout en donnant à la phrase l'agitation et l'accent qui expriment bien l'action de l'âme, devra user avec beaucoup de ménagement des transitions subites de force et de douceur. L'emploi trop fréquent de ces sortes d'effet est tout aussi fatigant pour une oreille délicate, que le serait pour un amateur de peinture un mélange continu de couleurs tranchantes. L'art consiste à bien observer la graduation d'accents, de sonorité et de mouvement, à varier les nuances à l'infini suivant les affections que l'on exprime.

Le talent est de savoir employer ces variétés d'accents à propos, et de faire dominer tour à tour l'expression qui caractérise le discours musical, sans toutefois perdre de vue le style d'ensemble de l'œuvre; car tous les détails doivent concourir à l'effet général pour conserver l'unité dans la variété.

La beauté du style dépend de la noblesse des pensées, de l'inspiration et de l'ordre donné aux idées. Le mérite de l'expression et du style d'exécution est de rendre avec vérité, sans exagération d'accents ni fadeur de sentiment, la pensée des maîtres. Un style simple peut parfaitement s'allier avec une ornementation sobre, une allure noble et distinguée. Les andantes de Mozart, Haydn, Beethoven et de plusieurs autres maîtres, en donnent de beaux exemples.

Le style élégant, gracieux admet les fioritures, les traits fins, ingénieux, délicats qui brodent de capricieuses arabesques le canevas mélodique. Field, Hummel, Herz, Dœhler, ont excellé dans ce genre. Le style pathétique, brillant, imagé repose sur des effets de puissance, d'accents dramatiques passionnés, où la nature de l'expression est mouvementée, chaleureuse comme la circulation du sang. Beethoven, Weber, Chopin, Mendelssohn, Moschelès, F.

Hiller, Alkan, Heller ont, dans des données différentes, suivi cette belle voie.

L'accentuation et l'expression modernes ne sont nullement applicables au style naïf des pièces de Couperin, Rameau, Lambert, etc. Ce serait aussi une étrange anomalie et un anachronisme de prêter aux pièces fuguées et aux fantaisies de Bach, Handel, Scarlatti et Durante, les intentions modernes. Chaque époque a une physionomie qu'il faut savoir conserver, sous peine de dénaturer complètement le style; il faut même, quant à certains ornements, inusités de nos jours, remonter à la source des méthodes du temps pour en avoir l'explication. Rameau, Couperin, dans leurs méthodes, donnent un grand nombre d'exemples de ces ornements, aujourd'hui surannés, qui se rencontraient à chaque mesure dans les pièces d'alors.

L'art du contrepoint et des combinaisons harmoniques, si haut porté par la famille Bach, étant l'expression la plus vraie du style fugué et d'imitation, on fera une étude toute spéciale du genre d'accentuation et d'expression compatible avec cette musique. La graduation de sonorité, l'accent rythmique, le sentiment du dialogue, doivent prédominer dans l'exécution de ces œuvres. Il faut de l'esprit pour rendre clairement dans tous les détails les combinaisons ingénieuses de rythmes variés qui se croisent, s'enchevêtrent, et doivent pourtant conserver une allure distincte. Mais il faut aussi une grande indépendance de doigts pour bien faire sentir les finesses harmoniques, qui demandent une exquise délicatesse du toucher.

Le grand art de l'exécution est de savoir traduire, dans le sentiment qui caractérise chaque maître, les tours variés, les finesses de pensée, d'expression dont se compose leur style, et cela sans affectation, simplement, avec ce naturel qui est la perfection de l'art.

L'intelligence, la volonté et le sentiment unis à un esprit

méthodique, à une sago progression dans les études, donneront aux élèves cette qualité précieuse d'un style varié, souple, se modifiant suivant les maîtres, c'est-à-dire d'un style tour à tour naïf, gracieux, élégant, simple, noble ou pathétique.

De l'accentuation

Le legato, le staccato, le portamento, et le martellato.

Nous aurons souvent occasion de le répéter : *le son n'est pas lout fait*, au piano, et peut se modifier de mille manières sous l'action intelligente des pianistes qui font une étude réfléchie de la sonorité.

Cette propriété de modifier le son, non pas seulement au point de vue de l'intensité, mais par des attaques et des inflexions différentes qui peuvent s'isoler ou se combiner, nous paraît être un des grands avantages du piano sur l'orgue; ce foi des instruments. Jusqu'à un certain point, au piano, on peut remplacer la variété des timbres par les différents modes d'attaques, et, quoi qu'on dise, nous avons la possibilité de moduler le son sous la pression des doigts.

Il y a quatre manières très différentes d'imprimer le mouvement au clavier: le jeu *lié, détaché, porté, et martelé*. Chacun de ces procédés doit être élu lié séparément et peut devenir la source d'une variété infinie d'accents rythmiques. La configuration des traits, leur développement, le mouvement et le caractère des morceaux, le style différent des maîtres sont autant d'éléments variés qui se prêtent aux modifications d'accents.

N'oublions pas de mentionner que les qualités natives ont aussi une très grande influence sur l'accentuation.

Plus tard nous formulerons notre pensée à cet égard : aujourd'hui bornons-nous à établir que les différents procédés d'attaque du clavier, abstraction faite des nuances de sonorité, remplacent l'action de l'archet sur les instruments à cordes. Le jeu merveilleux et si coloré de Francis Planté en est une preuve irrécusable.

Du jeu lié (*legato*)

Il ne suffit pas, pour jouer *legato*, de posséder une parfaite indépendance de doigts, une articulation souple et libre, une attaque moelleuse ou énergique, suivant la nature du trait, et de savoir ne jamais quitter la touche que l'on a sous le doigt avant d'avoir préparé l'attaque de la note qui suit immédiatement. Ce qui importe surtout pour obtenir le jeu *legato*, c'est d'éviter toute oscillation de la main et du poignet; car, sans cette précaution indispensable, les doigts ont beau serrer le clavier de près et s'efforcer de relier les sons entre eux, le mouvement de la main et la secousse imprimée par le poignet réagissent sur les doigts, et l'on a, malgré soi, un effet de *martellement*, un jeu *sautillé* qui est l'opposé du *legato*.

Pour obvier à ce défaut, plusieurs maîtres célèbres ont imaginé des procédés mécaniques dont les plus usités sont: le guide-mains et le *dactylion*.

Le guide-mains de Kalkbrenner consiste dans une double barre horizontale placée au-dessus du clavier. Cette sorte de double règle s'étend d'un bout à l'autre de l'échelle du piano et maintient le poignet à une élévation déterminée. Les mains ainsi soutenues à une élévation arrêtée par le professeur peuvent parcourir le clavier ou rester en place, en laissant aux doigts toute leur liberté d'action, et sans réagir sur eux par un mouvement d'abaissement devenu impossible.

Le *dactylion* a surtout pour but de donner à tous les doigts une force égale en leur imposant une traction qui développe l'indépendance de chacun d'eux.

Ce système très ingénieux, dû à notre cher collègue et ami, Henri Herz, consiste dans l'action d'anneaux attachés à des ressorts et placés au-dessus du clavier. Les doigts entrés dans ces anneaux

ont à vaincre une certaine force de résistance pour amener l'anneau à proximité de la touche. La note frappée et tenue pendant le temps déterminé par sa valeur, l'anneau et le doigt reprennent leur position perpendiculaire au-dessus du clavier, sous l'action du ressort, qui relève le doigt à la hauteur première.

Cet excellent procédé peut être combiné avec l'action du *guide-mains*; mais, tout en les recommandant, nous persistons à penser qu'une volonté intelligente peut suppléer à l'emploi de ces moyens mécaniques. Les résultats obtenus par des soins soutenus, une volonté persistante sont préférables à une gymnastique ingénieuse destinée surtout à venir en aide à l'attention que l'on n'obtient pas toujours des élèves¹⁶.

Field, qui possédait, ainsi que Hummel, au suprême degré, le jeu lié, une délicatesse et une égalité merveilleuses, recommandait souvent à ses élèves de faire leurs exercices de doigts à main posée, en plaçant un poids léger ou une pièce de monnaie sur le dos de la main, avec recommandation expresse de l'y maintenir. Ce moyen, puéril en apparence, peut être utilement employé, car on peut ainsi fixer l'attention des élèves sur le résultat si difficile à obtenir : indépendance parfaite des doigts, sans mouvement inutile de la main.

¹⁶ Il s'est cependant produit en ces derniers temps un clavier déliateur, *muet*, qui se recommande d'autant plus à l'attention des professeurs et des élèves, qu'il est accompagné de petits exercices. Ce clavier déliateur, dont l'auteur est M. Joseph Gregoir réputé en France, en Belgique et en Allemagne par ses remarquables études de piano, consiste en un clavier de piano de vingt-cinq touches, à chacune desquelles est adapté un ressort qui donne, au moyen d'un mécanisme des plus simples, divers degrés de résistance. Ce procédé permet d'augmenter graduellement la force de résistance de chaque touche séparément, sur toute l'étendue du clavier, de manière à faire faire à chaque doigt faible les exercices à un degré de pression plus élevé que pour les autres doigts. Ce travail isolé et relatif de chaque doigt, surtout du quatrième, arrive forcément à donner à chacun d'eux la même force, la même souplesse, et conséquemment la même indépendance.

Indépendamment de ces indications signalées par les professeurs qui ne négligent aucun des moyens ayant rapport à la perfection du mécanisme, nous recommandons tout particulièrement aux élèves chez lesquels l'éducation de l'oreille est déjà un peu formée de s'attacher constamment à la gradation du son dans toute espèce de successions mélodiques ou harmoniques, voire dans les formules purement rythmiques. C'est, à notre avis, le moyen le plus certain d'acquérir ce jeu lié et chantant, qui est la pierre de touche et aussi l'écueil d'un grand nombre de pianistes.

L'art de conduire le son d'une note à une autre, en donnant une sonorité moindre aux notes qui n'ont qu'un intérêt d'accompagnement ou de remplissage, est un des principes fondamentaux du jeu lié.

Cette dégradation presque insensible de la sonorité, tout comme un crescendo bien conduit, habilement ménagé, et passant successivement par les nuances intermédiaires du doux au fort ou du fort au faible, est une des difficultés les plus grandes du piano; l'on ne saurait l'étudier de trop bonne heure; car il faut pouvoir arriver à exécuter tout naturellement, sans y penser, ces sortes de vocalises de doigts, tout à fait impossibles pour qui n'a pas fait une étude spéciale de la sonorité, et ne s'est pas habitué, dès les premières leçons, à moduler le son.

Il ne suffit donc pas de consacrer plusieurs heures chaque jour à faire des gammes ou des exercices de doigts; ce qu'il importe, c'est d'étudier la sonorité dans toutes ses nuances, et surtout l'art de relier les sons entre eux, en les *harmonisant*, c'est-à-dire en les groupant par accords dans les passages qui permettent de soutenir les sons les autres.

Nous n'avons pas à donner ici la liste des exercices spéciaux propres à développer l'indépendance des doigts et leur agilité. Nous avons déjà indiqué, dans le paragraphe traitant de l'*utilité* des exercices, les ouvrages que nous recommandons de préférence,

comme résumant les meilleures dispositions pour atteindre ce résultat; il n'est pas, nous le savons bien, suffisant pour bien jouer du piano; mais nous le maintenons comme une gymnastique tout aussi nécessaire que la *pose de la voix et les sons filés*, pratiqués chaque jour par les vrais chanteurs.

Mes sept exercices modulés, les exercices de gammes de Clementi, Zimmermann et John Field me semblent devoir compléter chaque matin les exercices journaliers. Les études de Cramer, premier, deuxième, troisième et quatrième livre; les études de Hummel, dédiées aux artistes; les vingt-quatre études de Moschelès, les études de Kalkbrenner, celles de Boely, et peut-être les miennes, op. 25, me paraissent appartenir au style lié, et devoir aider à acquérir cette précieuse qualité du jeu *legato*.

Les études de Czerny: « Du *legato* et du *staccato* » et celles qui ont pour titre: *l'Art de délier les doigts*, me paraissent également conçues dans les données particulières que j'indique. L'École de la main gauche du même maître et les études du trille et de la main gauche de Berlioz, sont aussi des ouvrages excellents et d'un mérite tout spécial.

Il est bien entendu que nous ne parlons que des études propres à développer l'exécution *legato*. L'école de H. Herz, celles de Bertini, de Ravina, de Stéphen Heller, de Camille Stamaty, de J. Rosenhain, offrent certainement d'excellentes et nombreuses études dans le style lié; mais nous signalons ici les maîtres qui ont plus particulièrement traité ce côté tout spécial de l'exécution.

Le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, les fugues de Handel et de J.-S. Bach sont l'expression la plus élevée du style lié.

Un musicien, capable de *bien jouer le Gradus ad Parnassum* et le Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach, possède un mérite réel; il doit avoir certainement toutes les qualités estimées des artistes, et, si son exécution n'offre pas le brio et cet éclat souvent trompeur qui

plaît à la multitude, qu'il en prenne son parti; en cela, comme dans presque toutes les questions d'art, il faut savoir préférer l'appréciation et les éloges des artistes aux applaudissements et à l'engouement de la foule.

Nous estimons le *jeu lie* l'une des principales qualités d'une bonne exécution, et nous ne craignons pas d'affirmer que les études bien dirigées doivent reposer sur ce principe fondamental, tout aussi bien que les études transcendantes ont plus particulièrement pour but l'expression et le côté idéal de l'exécution.

Mais, ces principes posés, il va sans dire que le jeu legato n'exclut nullement la variété d'accentuation, et que le staccato, le portamento, le jeu lourd ou martelé trouvent également leur application, suivant les effets à rendre. C'est, du reste, ce que Félix Godefroid, le virtuose-compositeur, a si habilement développé au double point de vue pratique et théorique, dans son premier livre de l'Ecole chantante du piano, précieuse méthode de chant appliquée au piano, dont la publication a comblé une véritable lacune dans l'enseignement.

Dans la musique de piano à plusieurs parties réelles, certains passages à notes tenues semblent plutôt écrits pour l'orgue, dont la sonorité se prolonge à volonté, que pour le piano, dont les vibrations limitées s'éteignent par degrés. Cette notation graphiquement rigoureuse est faite en vue d'une bonne orthographe musicale, pour l'œil intelligent et scrutateur qui veut que chaque note soit exactement représentée suivant sa valeur réelle.

Cette explication donnée et cette réserve faite, nous posons en principe qu'il faut attaquer avec plus de force, accentuer d'une manière plus incisive les notes dont le son doit se prolonger plus longtemps, en raison de la durée indiquée, et de l'importance mélodique ou harmonique des valeurs exprimées dans le discours

musical.

Le *staccato* s'obtient par une attaque souple et libre du clavier, faite par le poignet ou les doigts, quelquefois même par cette double impulsion simultanée. Dans les passages de légèreté et d'un mouvement rapide, l'attaque du clavier doit être vive et l'impulsion donnée au poignet par l'avant-bras transmise avec assez de prestesse pour se prêter aux successions de sons les plus rapides.

Si le mouvement est modéré, et si le passage n'exige pas de fermeté, l'impulsion est naturellement plus lente, mais l'action souple et légère du poignet reste toujours la même. L'avant-bras ajoute au mouvement du poignet une impulsion rapide et forte, qu'il dispense à l'occasion suivant la nature du trait. Dans certains passages excessivement légers, délicats, et en notes simples, le *staccato* se fait du bout des doigts, presque sans mouvement du poignet.

Outre les études spéciales du *staccato* de Czerny, ce grand maître du mécanisme, nous signalons l'*Étude en octaves* de Kessler, celle de Lacombe, de V. Alkan, l'*Étude-valse* de Lefébure, le *Momento di capriccio* de Weber, op. 12; une des pièces caractéristiques de l'op. 7 de Mendelssohn, le 3^e prélude des fugues de ce maître, une tarentelle de Doehler, *la Chasse* d'Heller, une délicieuse *toccata* de Th. Thurner, etc., etc.

L'étude de ces pièces caractéristiques, d'une difficulté déjà grande, ne peut être faite avec fruit que par des élèves avancés. Ce qu'il faut, avant tout, pour assouplir le poignet et acquérir l'indépendance et l'élasticité nécessaires à l'exécution des traits *staccato*, ce sont des exercices *rythmiques*, par deux, trois, quatre, six, huit, etc., etc., au temps déterminé par le métronome et progressivement plus rapide.

Les notes répétées en tierces, sixtes et octaves, les gammes diatoniques et chromatiques en octaves; les arpèges en octaves des

accords consonants et dissonants, dans toute l'étendue du clavier, sont surtout les études préalables à faire pour obtenir cette souplesse du poignet, cette indépendance de la main isolée de l'action du bras, qui sont la base du staccato en particulier, et du mécanisme en général.

Nous renvoyons, à cet égard, au consciencieux ouvrage du *Rythme des doigts* de Stamaly.

Le portamento

Le jeu *portamento* s'obtient en ajoutant à la pression des doigts, ou à l'attaque du poignet, l'action de l'avant-bras qui appuie plus profondément sur les touches.

Cette manière d'attaquer le clavier, qui permet quelquefois une légère altération de mesure, est très fréquemment employée dans la musique moderne. Il ne faut pourtant pas en abuser, mais la réserver pour les passages d'une expression très accusée et d'un accent pathétique.

Si nous cherchons dans la langue parlée ou écrite une comparaison avec ce procédé du phrasé musical, nous trouvons que les sons portés correspondent assez exactement à l'habitude qu'ont certaines personnes de souligner les passages importants du discours, et d'appuyer plus fortement sur les mots expressifs et les pensées qui doivent porter.

Le martellato

Le jeu martelé s'obtient en donnant à chaque note, qu'elle soit simple ou double, une attaque vive et fortement accentuée. Dans toutes les successions en doubles notes qui n'embrassent pas l'étendue de l'octave, on peut se dispenser d'ajouter l'action du poignet et de l'avant-bras à l'attaque énergique des doigts. Mais le jeu martelé s'emploie surtout dans les passages en octaves qui demandent du brillant et de l'éclat.

On en trouve nombre d'exemples dans les fins de phrases ou points d'orgues mesurés des fantaisies modernes. Comme l'indique parfaitement le mot français martelé, ou le terme italien martellato, les doigts ou le poignet doivent, dans ces sortes de passages, être lancés avec vivacité sur le clavier, de manière à communiquer aux marteaux qui font résonner les cordes, une attaque énergique et vibrante. Aussi ce mode d'articulation s'emploie-t-il, le plus souvent, dans les traits d'un caractère énergique et d'une sonorité éclatante.

On en trouve encore de nombreux exemples dans les études de concert et de bravoure.

Citons parmi les meilleures (et sans doute nous en oublierons encore) : les dix-huit grandes études de Herz, les douze de Rosenhain, celles d'Alkan, de Lacombe; les études caractéristiques de Moschelès, de Hiller et de Heller; les études artistiques de Bertini, les études de concert de Thalberg, Doehler, Prudent, Schuloff, Gorla; celles de Ravina, Lefébure, Mathias, Taubert, Henselt, Kessler, mes vingt-quatre études de style et de bravoure, les poétiques recueils de Chopin, enfin les grandes et belles études de Méreaux, qui sont y notre avis l'ouvrage le plus important de l'école moderne au point de vue du style, du mécanisme et de l'originalité des doigtés.

Aussi ces études ne peuvent-elles être fructueusement travaillées que par des élèves ayant un talent formé par les études méthodiques des maîtres déjà cités.

De l'accentuation considérée dans ses rapports avec la sonorité, la mesure et le rythme

L'*accentuation*, qu'il ne faut pas confondre avec l'expression, appartient au domaine de l'enseignement.

On apprend à *lire aux enfants* avec l'inflexion vocale qui convient aux mots, aux phrases, et même à la situation. Ces nuances de diction sont, à notre avis, l'accentuation élémentaire du langage parlé. Ceci est tout à fait, nous le répétons, du domaine de l'enseignement. Mais, en musique surtout, on n'apprend pas à dire avec expression; ce germe précieux est en nous, et c'est presque instinctivement que nous traduisons notre sentiment, nos impressions. Le talent du maître consiste alors à guider, à contenir, ou à développer ce tact inné, ce don nature!

Si les élèves exagèrent parfois l'expression, plus souvent encore, par l'appréhension de paraître maniérés, affectés, ridicules même, ils craignent ou négligent d'exprimer tout naturellement ce qu'ils ressentent.

C'est avec un soin tout délicat qu'on doit faire éclore, conserver et cultiver ce sentiment vrai, juste, chaste, contenu, qui donne au talent tant de charme, et ce cachet de distinction, de sensibilité qui est déjà la poésie de l'interprétation.

L'expression *indiquée* ou imposée par le professeur, alors qu'elle ne correspond pas exactement à notre propre sentiment, offre dans l'imitation quelque chose de faux et de guindé qui ne trompe jamais un auditeur de goût.

Aussi le professeur doit-il bien se garder de substituer son propre sentiment à celui d'un élève intelligent et bien organisé; car c'est une faute des plus graves que de détruire l'individualité, même chez un élève peu avancé.

D'après ce qui précède, l'expression, cette partie poétique, éthérée de l'exécution, échappant, dans ses nuances intimes, à l'analyse de l'enseignement, posons en principe que quatre sources différentes et très-distinctes servent de point de départ aux variétés sans nombre de l'*accentuation* musicale : l'*articulation*, la *sonorité*, la *mesure*, le *rythme*.

Dans un précédent chapitre, nous avons indiqué les principaux effets de l'articulation. Nous avons donc aujourd'hui à nous occuper plus particulièrement des accents de sonorité, de mesure et de rythme.

La musique étant la langue des sons et celle du sentiment par excellence, il est tout naturel que l'accentuation soit un de ses éléments constitutifs.

Nulle autre langue parlée, quelque mélodieuse qu'elle soit, n'offre cette richesse infinie de nuances, cette variété d'expression qui permet au discours musical de parcourir toute la gamme du sentiment, soit au moyen des accents, de la modulation des sons, soit par les nuances expressives.

La modulation du son musical, qui s'élève ou s'abaisse dans l'échelle, ou se plie aux effets si variés des timbres, de l'intensité, de l'articulation, du sentiment intime de l'artiste, doit toujours, autant que possible, avoir pour but d'exprimer une pensée, un sentiment, une sensation. Il va sans dire que nous exceptons de cette admirable propriété les exercices purement mécaniques ou pratiqués au point de vue de la sonorité sans aucune intention mélodique.

La gamme des tons que la voix humaine parcourt dans le discours est infiniment plus restreinte que l'échelle des sons musicaux. Cette étendue et les éléments naturels si variés que nous n'avons fait qu'indiquer, font de la musique une langue

merveilleuse et divine.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ayant déjà esquissé les principaux effets que l'on peut tirer de l'*articulation*, il nous faut maintenant essayer d'analyser l'accent au point de vue de la sonorité.

Dans le discours musical, c'est le son ou du moins les sons entre eux qui remplacent la pensée. Le son est donc le premier élément constitutif qui s'offre au musicien pour s'exprimer; c'est par le son modulé et bien dirigé, que le compositeur traduit les sensations, les sentiments, dans cette langue inspirée qui est l'âme, l'esprit, le cœur de l'artiste.

Il est tout naturel d'admettre que, la musique étant de tous les arts celui où la sensibilité native se trouve le plus surexcitée, c'est aussi par la musique, que l'individualité de l'artiste s'épanche avec le plus d'abandon. N'est-ce même pas la manifestation la plus vraie de la vie intérieure?

La parole *devient musicale* et prend des nuances particulières d'inflexion, d'articulation, suivant les sentiments à exprimer; ce seul emprunt à la musique prouve déjà toute sa puissance. Mais l'accent qui est l'âme du discours, qui lui donne la couleur et la vie, n'est-il pas aussi un emprunt à l'art musical ? Le cœur se réfléchit dans la voix: c'est lui qui en règle le ton, les inflexions.

Cette charmante pensée de Mme de Stael nous semble bien plus juste encore quand il est question d'art musical.

Les modulations du son, de l'aigu au grave, du fort au faible, sont indiquées par des signes connus de tous, et traduisent d'une manière plus ou moins exacte l'intention précise de l'auteur, le mode d'exécution qu'il avait en vue pour tel ou tel passage.

Posons d'abord en principe, puisque nous avons à nous occuper

des accents qui modifient le son et des signes qui les représentent, que, dans la notation musicale, le signe qui exprime l'inflexion de sonorité reste le même dans les passages de douceur ou de force, de demi-sonorité ou de puissance extrême. C'est sans doute à tort, mais c'est un fait consacré par l'usage et passé en habitude.

Dans notre enseignement, comme dans celui de nos collègues qui se préoccupent plus de l'esprit et du caractère que de la *lettre sèche*, la traduction des signes prend des teintes différentes de sonorité, suivant l'expression, le sentiment et le degré de force de la phrase musicale.

Des accents de sonorité

Les accents de force se placent presque toujours sur les temps forts, mais peuvent aussi être employés avec bonheur sur la partie faible des temps. Cela dépend de l'effet à produire, de l'esprit d'originalité du compositeur, de la structure de la phrase, du caractère et de la nature de l'idée.

Nous recommandons aux élèves de ne point oublier que les accents varient d'intensité, quoique les signes indicateurs restent les mêmes, suivant le sentiment, l'esprit, le mouvement des morceaux.

Un *rf* ou *sf* ou $\hat{>}$, dans une phrase douce, expressive, aura certes une tout autre inflexion que placé dans un passage énergique. Il en est de même de tous les signes modificateurs du son, à moins qu'il n'y ait un effet déterminé, un contraste indiqué d'une manière précise, soit par la modulation, soit par le changement d'allure de la mélodie.

Le degré de force des accents doit donc toujours être proportionné et en harmonie parfaite avec la couleur expressive, le sentiment et le caractère prédominant de la phrase qu'ils accidentent.

Nous n'avons pas à indiquer ici la nomenclature des signes employés, toutes les méthodes élémentaires les faisant connaître; pourtant, nous dirons qu'en général, les nuances tranchées de sonorité *pp*, *mf*, *ff*, *fff*, s'emploient pour des phrases ou longues périodes, les accents *rf*, *sfz*, *fp*, $\hat{>}$ pour des notes isolées, et cela sans altérer d'une manière sensible la couleur d'ensemble de la phrase, en vue de faire valoir un contour, de donner plus de saillie à une note, à un mot musical.

Si nous cherchons un terme de comparaison entre les sonorités

de la musique et certains effets de lumière et d'ombre de la peinture, nous dirons que, abstraction faite du sentiment et de l'expression, le *f* correspond à un ton lumineux, le mezzo-forte (*mf*) à une *demi-teinte*, et le *pp* à l'*ombre*.

Il est souvent dans les habitudes de langage du professeur, de dire à un élève: Mettez ce passage plus en lumière, pour indiquer une sonorité plus éclatante, une articulation plus ferme et plus précise, ou bien : Jouez cette phrase en *demi-teinte*, ce qui équivaut à dire: Jouez à mi-voix, en donnant aux accents eux-mêmes une demi-sonorité.

Laisser dans l'ombre une pensée accessoire, c'est jouer *piano*, en indiquant à peine, sans accent prononcé, cette période musicale.

Ce langage coloré rend souvent plus sensibles à l'élève les recommandations faites en d'autres termes. Mais, à côté de ces couleurs tranchées, surgissent mille nuances intermédiaires.

La musique, comme la peinture et la poésie, ne procède pas seulement par des contrastes et des oppositions violentes.

L'élévation et l'abaissement du son, ses ondulations, sa gradation depuis le *pp* jusqu'au *ff*, ses accents si variés d'intensité, d'expression, qui surgissent pour appeler accidentellement l'attention sur une note, sur un accord, un membre de phrase, un simple trait, offrent bien des points de comparaison avec le discours parlé, mais nous croyons inutile de rechercher davantage tous ces termes de comparaison; nous esquissons seulement cette pensée, et nous dirons pour finir que le fat luxe d'un symphoniste — que ce soit Haydn ou Félicien David — se produira toujours sur l'expression d'un *fortissimo*, au point culminant d'un *crescendo*. Les ténèbres se dissipent peu à peu et *la lumière se fait*.

Il y a certains effets grandioses de musique imitative; pourtant la puissance de la musique n'est pas dans l'art de décrire, mais bien

dans le don *d'émouvoir*.

L'école allemande moderne fait, ce nous semble, fausse route, en voulant donner à un art tout de sentiment et dont les effets sur nos sens sont vagues, indéterminés, des propriétés que les musiciens sans parti pris lui refusent avec raison.

Accents rythmiques

II

Nous donnons le nom d'*accents rythmiques* aux inflexions de sonorité qui accompagnent toujours la note initiale des dessins mélodiques ou certains traits, dont la configuration offre de fréquentes répétitions des mêmes formules.

Les pièces d'une allure vive et *très déterminée* comme les *tarentelles, sallarellas, boléros, mazurkas, schersi*, présentent de nombreux exemples de ces sortes d'accents.

Mais ce principe général trouve aussi bien souvent son application dans certaines compositions d'un tout autre *caractère, phrases expressives, études*, etc.; nous ferons seulement remarquer que ces inflexions de sonorité doivent être finement indiquées, tracées avec délicatesse, et varier d'intensité, suivant la progression de la phrase entière; c'est une nuance qui s'ajoute à la couleur déterminée et dominante de la période musicale.

La fantaisie, le caprice, l'imagination et le génie des maîtres transformant à l'infini le contour des phrases, les arabesques des traits, on aurait tort de vouloir poser des règles absolues et fixes d'accentuation; indiquons seulement ce principe qui laisse tout le champ libre aux exceptions: qu'il doit y avoir dans le son musical comme dans la parole une progression ascendante ou descendante lorsque, un *rythme étant donné*, il se meut d'une manière régulière, périodique. Rien de monotone et de fatigant comme la répétition fréquente de formules rythmiques ou mélodiques sans inflexion de sonorité.

Que le signe soit marqué ou non, le son doit suivre) la marche ascendante ou descendante indiquée par la figure des traits, et cela sans oublier les accents secondaires ou saillants commandés par le

dessin musical, les proportions rythmiques, les *modulations*, *cadences* mélodiques et harmoniques.

Nous désignons sous le nom d'*accents de mesure* l'inflexion donnée aux notes placées sur les temps forts ou la partie forte des temps, abstraction faite de leur valeur et de leur importance mélodique.

La main gauche, quoiqu'elle ait souvent une allure indépendante, est plus particulièrement chargée d'indiquer les accents de mesure, ou tout au moins de les soutenir par l'attaque un peu plus prononcée des basses fondamentales ou chantantes; mais cette règle ne peut être posée en maxime absolue, — bien des exceptions d'un charmant effet faisant opposition au principe.

Nous n'avons pas à indiquer ici les différentes variétés de mesure, l'étude du solfège et les principes élémentaires de la théorie musicale apprenant aux élèves, dès leur début, quels sont les temps réputés forts ou faibles; bornons-nous donc à dire qu'un principe absolu de diction musicale veut que les notes placées sur les temps forts soient plus légèrement accusées. Ceci s'applique tout aussi bien aux formules mélodiques qu'aux traits brillants ou légers, de quelque nature qu'ils soient.

Cette accentuation se trouve complètement déplacée et changée dans les passages syncopés. C'est encore au solfège que nous renvoyons pour la définition du mot syncope. Nous nous bornerons à dire que dans ces sortes de passages, le son, attaqué sur le temps faible et prolongé sur le temps fort, acquiert la valeur d'accentuation réservée en principe aux temps forts; le temps faible devient fort, et, par contre, le temps fort devient faible.

Indépendamment des accents de mesure, des accents rythmiques et des accents qui tiennent au caractère de la mélodie, à son contour, à la configuration des traits, à leur rythme, à la nature des accompagnements, la mélodie a des accents

grammaticaux qui lui sont propres. Ainsi, les appoggiatures simples et doubles, inférieures et supérieures, les brisés, les ports de voix, les altérations qui ont un caractère expressif et qui modulent, portent tout naturellement des accents dont l'intensité et la durée varient suivant le caractère de douceur ou de force de la phrase musicale.

Les cadences, ou repos mélodiques et harmoniques, portent aussi des accents sur l'avant-dernière note, celle qui précède le repos. L'accent varie suivant la nature de la cadence, momentanée ou finale. Les accords dissonants et qui modulent portent aussi des accents de force. Dans les phrases expressives on atténue souvent l'effet dissonant par un arpège, ou en esquivant avec adresse ce que la dissonance peut avoir de dur.

Il y a dans le style des qualités d'accentuation qui tiennent à la vérité d'expression: c'est là le sentiment individuel et natif qu'il faut savoir respecter.

Mais il s'en trouve aussi un grand nombre qui dépendent de la correction grammaticale. Ce sont ceux-là que nous avons eu la prétention de mieux préciser, en indiquant l'emploi raisonné que l'on doit en faire, la place qu'ils occupent, l'influence qu'ils peuvent avoir, le rôle actif et matériel qu'ils sont appelés à jouer dans le discours musical.

Résumons-nous:

Nous ne craignons pas d'affirmer que les principes généraux, rationnels, d'une bonne accentuation grammaticale sont du domaine de l'enseignement.

Quant aux accents expressifs et pathétiques, ils échappent en partie à l'analyse rigoureuse, à la précision des règles. Les nuances si variées du sentiment, les élans passionnés de l'inspiration se traduisent de mille façons différentes. suivant l'organisation, la

sensibilité et l'instruction musicale de l'exécutant.

Ces différentes manières d'exprimer et d'interpréter la même pensée constituent seules, dans l'exécution, l'individualité et l'originalité de l'artiste.

Mais il y a dans l'exécution vocale ou instrumentale des accents précis, invariables, que l'on peut parfaitement désigner sous le nom d'accents orthographiques de la langue musicale.

Une accentuation exacte, juste, conforme aux lois du goût et de la méthode, dénote une qualité plus rare qu'on ne pense, et, si nous avons un peu longuement insisté sur un sujet souvent débattu et d'une utilité contestée par des musiciens dont nous respectons la conviction, sans toutefois nous ranger à leur avis, c'est parce que nous croyons du plus grand intérêt pour les progrès des élèves, de guider leur goût en les habituant dès les premiers pas à colorer sagement leur exécution au moyen d'une accentuation précise, juste et variée dans ses effets. Sous ce rapport, ils trouveront un guide éclairé en M. Mathis Lussy qui a traité, en esprit pratique et analytique, des accents, nuances et mouvements, dans son traité de *l'Expression musicale*. Ce livre, qui n'a pas la prétention de régler d'une manière absolue les accents, les nuances et les mouvements dans la musique vocale et instrumentale, en définit cependant l'usage, jusqu'à un certain point, par un travail comparatif puisé à des sources multiples.

Classification des signes et des termes qui modifient le son

Les signes indicateurs des accents qui modifient le son, augmentent ou diminuent la sonorité, n'ont pas une signification absolue et toujours la même. Leur interprétation varie suivant le caractère et le mouvement du morceau et, surtout, selon l'expression particulière de chaque phrase. Les *sfz.*, *rf*, *cresc.*, *dimin.*, etc., placés dans les périodes musicales *douces*, *expressives*, ou dites *mezzo forte*, n'ont pas cette vivacité d'accent qui convient aux passages d'un sentiment plus accusé. Les signes modificateurs du son restent les mêmes, mais la manière de les exprimer varie suivant le caractère doux ou énergique, tranquille ou passionné de la pièce qu'on exécute; en un mot, les nuances d'accentuation doivent toujours, à moins d'effets de contraste parfaitement indiqués, suivre la gradation de sonorité et s'inspirer du sentiment des phrases qu'elles sont destinés à colorer.

Les termes employés pour indiquer les différentes modifications du son peuvent être classés en trois catégories distinctes, que nous allons sommairement indiquer.

Nous placerons dans la première série les signes modifiant l'intensité du son, du *pianissimo* au *fortissimo*, e aussi les signes indiquant une modification accidentelle de la sonorité. Il nous semble inutile de donner ici la nomenclature de ces signes usuels que tous les musiciens connaissent. Disons pourtant, en passant, que les *rf.*, *sf.*, *rinforzando*, *sforzando*, s'appliquent plus particulièrement à des notes isolées ou à des fragments de traits. Ces signes sont, à notre avis, une inflexion dans la nuance générale, mais ne la font pas oublier.

Nous placerons dans une autre série les termes et les signes qui ne modifient pas seulement l'intensité du son, mais qui indiquent en même temps une qualité de son toute particulière. Ainsi, il ne

suffit pas de jouer *piano* pour exécuter avec douceur (*dolce*); *P* n'indique pas en même temps *delicato* (avec délicatesse). C'est une nuance de sonorité que le tact et une grande finesse d'ouïe peuvent seuls apprécier et traduire, *F* et *pesante* sont deux indications parfaitement distinctes qui peuvent se fondre, mais demandent chacune une étude particulière.

Nous classerons encore dans un ordre à part les termes qui ajoutent un caractère plus déterminé soit au mouvement, soit à la sonorité exprimée. Exemple : *Allegro con fuoco*, *allegro giocoso*. Ces termes sont, pour nous, non seulement l'expression déterminée d'un mouvement, mais nous indiquent aussi une sonorité plus brillante, une allure joyeuse, qui se traduit le plus souvent par un rythme plus accusé, une manière de phraser et d'accentuer plus vive.

La diction musicale offre une grande similitude avec le débit oratoire. Les termes de comparaison nous apparaissent si nombreux que nous ne craignons pas d'affirmer que l'analogie est aussi complète que possible. Citons seulement quelques exemples; la route une fois tracée, il sera très facile de compléter ce que nous aurons omis. Il nous paraît tout naturel de comparer le mouvement indiqué par l'auteur, observé par l'exécutant, au débit lent ou vif de la personne qui lit ou déclame. Le diapason pris par la voix du récitant correspond assez exactement au ton du morceau; les inflexions de douceur ou de force données à certains passages, produisent l'effet des *P* et *F* des phrases musicales. Un mot souligné, plus appuyé, est un véritable *rinforzando*. Dans une période oratoire ou musicale, dont l'intérêt s'anime ou s'alanguit, apparaissent le *crescendo* ou le *diminuendo*; les différentes cadences ou terminaisons des phrases musicales correspondent fort exactement à la ponctuation du discours.

Con calore, *con anima*, *appassionato* (avec chaleur, avec âme, d'une manière passionnée) sont autant de termes qui indiquent la nature de l'expression, modifient en même temps la sonorité, et

peuvent accidentellement altérer le mouvement, mais qui surtout doivent guider l'expression de l'exécutant dans certaines données.

Con duolo, con dolore, piangendo (avec douleur, en pleurant) sont des indications expressives qui demandent une qualité de son particulière et permettent les altérations de mesure indiquées par la nature de la mélodie; *largamente, tranquillo* (largement, tranquille) peuvent s'appliquer à la mesure comme à la manière de phraser; une mélodie calme et soutenue, un chant large, doivent être chantés et phrasés avec ampleur, en retenant plutôt qu'en pressant les fins de phrases.

Nous pouvons donc résumer ces indications, en disant qu'il y a des signes et des termes pour indiquer la modification matérielle du son, d'autres termes qui indiquent la nature et la qualité de la sonorité, enfin des mots qui expriment plus particulièrement le sentiment des phrases et mettent l'exécutant à même de donner au son la couleur expressive et poétique voulue par le compositeur.

Les inflexions expressives et les nuances si variées de la parole ont toutes des accents équivalents dans la langue musicale, infiniment plus riche, par la variété de ses timbres et par l'étendue de sa gamme, que l'échelle restreinte des *sons parlés*.

Des poètes et des orateurs ont affirmé avec raison que la musique, souvent impuissante à traduire ce que la parole exprime avec clarté, était, dans de certaines conditions, supérieure à la poésie, pour produire l'é-motion, éveiller l'enthousiasme, agiter en nous cette fièvre d'un moment qui fait que notre âme, tout entière, vibre à l'audition des œuvres inspirées par le génie.

Ces termes de comparaison étant posés, nous engageons les élèves intelligents, ceux qui ne cherchent pas exclusivement dans l'étude d'un instrument la *virtuosité*, une gymnastique de doigts irréprochable, à s'habituer de bonne heure à l'analyse des phrases musicales. Leur lecture attentive et réfléchie reformera souvent ce

que l'expression peut avoir de défectueux.

J'avoue que j'éprouve un grand plaisir, lorsque je demande à un élève pourquoi il accentue d'une façon plutôt que d'une autre, à lui entendre motiver sa manière de phraser.

Chez un virtuose d'un talent fait, l'inspiration du moment peut quelquefois être heureuse, mais que les élèves se défient de ce mode d'expression. Les *solistes irréprochables* n'abandonnent rien à l'imprévu. Les orateurs et les improvisateurs sont, suivant l'heure, bien ou mal inspirés; mais les artistes consciencieux doivent à leur réputation et à l'appréciation de ceux qui les écoutent de ne jamais, par excès de confiance, s'abandonner à l'impression du moment pour traduire la pensée des maîtres.

Des sonorités du piano

C'est une erreur assez généralement accréditée, parmi les personnes qui n'ont pas fait une étude approfondie du piano, de croire que la qualité et la puissance du son dépendent exclusivement de la perfection de facture, de la bonté de l'instrument.

Le son du piano est tout fait, dit-on: — c'est une erreur, répondrons-nous, et tous les musiciens habitués à analyser leurs sensations seront de notre avis.

Chaque virtuose a une sonorité à lui, qui est, pour ainsi dire, le timbre distinctif de son genre de talent, le reflet de son esprit, la manifestation de sa sensibilité. La conformation organique de la main, sa nature osseuse. ou charnue, la finesse ou l'épaisseur de l'épiderme, le tempérament nerveux ou sanguin de l'exécutant, ont une action directe, immédiate sur la qualité de son obtenue par des virtuoses de même habileté.

Le tact est un sens d'une exquise délicatesse, dont le travail seul peut développer la perfection, et c'est de toutes les qualités physiques la faculté que nous possédons le moins au même degré: de là, chez les artistes, cette variété infinie dans la manière de sentir et d'exprimer.

Ainsi, on peut dire qu'il y a autant de nuances dans le son proprement dit que de variétés de tons dans la même couleur; et quoique le piano-forte doive son nom à l'avantage de pouvoir moduler les vibrations du doux au fort, nous avouons que la gradation insensible du son, comme celle des teintes, est une des difficultés d'exécution les plus grandes et aussi l'une des qualités que doivent chercher à acquérir avec le plus de soin les artistes qui ambitionnent un vrai talent.

Le son n'est donc pas tout fait; il dépend tout à la fois de la facture de l'instrument, des qualités natives, des facultés naturelles ou acquises de l'exécutant. La souplesse, l'indépendance des doigts et du poignet, l'élasticité des muscles et tendons de la main, le toucher, le sens de ce tact plus ou moins développé, ont une influence très réelle sur la sonorité obtenue.

Cette opinion des plus erronées : Le son est tout fait, a dû avoir pour propagateur quelque poète dont le nom m'échappe, le même qui disait en parlant du piano:

Fier de ses sons moelleux qu'il enfante sans peine,
Avec un flegme anglais le piano se traîne.

Hélas! cher poète, si beaucoup d'entre nous, ici-bas, se plaignent avec raison de la sonorité de cet instrument, c'est qu'on n'arrive pas sans peine, sans travail. à obtenir du piano un son moelleux.

Mais, en nous défendant contre ce reproche d'inertie, nous entendons, bien certainement, faire l'éloge du piano moderne, car l'observation du *son tout fait* est d'une exacte vérité, appliquée à l'épinette et au clavecin. Alors l'action du sautereau produisait toujours la même nature de son, *aigrette* et *nasillarde*. Le piano, en changeant les procédés de mise en vibration, en substituant l'action variée du marteau à celle du bec de plume qui pinçait méchamment la corde, n'a-t-il pas permis à l'exécutant de varier la sonorité et le timbre suivant l'impulsion lente ou vive, douce ou forte, communiquée au marteau par la touche?

Ainsi *P* et *dolce* sont deux nuances souvent employées en même temps et qui expriment tout à la fois l'intensité et la nature du son. Deux autres indications, *F* et *brillante*, se traduisent non seulement par la force d'expansion, mais aussi par une qualité plus éclatante de sonorité.

L'échelle des sons du piano s'est successivement accrue de plusieurs octaves, au grave et à l'aigu. Les pianos modernes ont près de huit octaves, limite extrême des sons qu'une oreille exercée puisse percevoir et classer avec justesse, mais cette addition d'étendue lest relativement fort peu de chose si l'on énumère les nombreux perfectionnements de la facture moderne : la puissance, l'homogénéité et la distinction du son, les nuances de sonorité moelleuse, harmonieuse, douce, tendre, énergique, éclatante, toutes les inflexions d'accents traduisibles, l'égalité et la facilité du clavier, etc., sans oublier le double échappement, merveilleuse invention de Sébastien Érard, qui permet de réattaquer la touche et de lancer le marteau sur la corde, quand cette touche n'a pas encore repris son niveau et que le marteau se repose à moitié de son parcours; toutes ces découvertes, et bien d'autres que nous ne pouvons énumérer ici, nous portent à dire que les pianos modernes sont aussi loin des instruments construits il y a cinquante ans que les pianos de cette époque l'étaient des pianos du Florentin Cristofori (1718) et du Saxon Silberman en 1750.

L'action du marteau sur les cordes varie suivant que la touche qui lui imprime le mouvement est attaquée de près ou de haut, lentement ou avec vivacité, et suivant que l'impulsion donnée vient des doigts, du poignet, de l'avant-bras ou du bras. Une corde, mise en vibration avec trop de violence, sonne dans de mauvaises conditions: les ondulations sonores sont comme troublées par l'agitation excessive de la corde qui se lord sur elle-même, et nous avons la sensation d'une mauvaise qualité de son.

Il est donc bien important pour un pianiste qui désire acquérir une sonorité onctueuse, puissante et variée dans ses effets, de s'écouter très attentivement, d'étudier lentement, de déplacer et varier les accents dans les exercices de mécanisme, de chercher toutes les modifications de sonorité que comporte la phrase où le trait qui l'orne; en un mot, il faut un travail patient, intelligent, réfléchi, opiniâtre, et s'interroger souvent sur les résultats acquis, pour obtenir les effets qui résident dans l'instrument, mais qui

restent à l'état *latent* pour qui ne sait les mettre en lumière.

Les grands maîtres, anciens et modernes, se distinguent non seulement par leur style, mais aussi par leur sonorité. La sonorité de Hummel était autre que celle de Field. Quelle différence entre l'exécution nerveuse et stridente de Liszt ou Rubinstein et les bruissements vaporeux de Chopin! Thalberg, comme chef d'école, puis Prudent, Gorla, Lubeck et Saint-Saëns diffèrent de nuances, tout en cherchant les mêmes effets d'ampleur de son. Gottschalk, Schulloff, Mathias, Planté, Thurner se sont inspirés de la nature délicate et rêveuse de Chopin; Alkan, Delaborde, Lacombe, Ritter, Hiller, Heller, Wieniawski, Diémer, Delahaye ont cherché la manière de Hummel, la sonorité non dans l'attaque plus énergique du clavier, mais dans la tenue et la prolongation du son; Herz, Ravina, Lefébure, Fissot, Duvernoy, Ketten, Lavignac, Lack ont aussi une manière différente d'attaquer et de produire le son.

Clementi, Cramer, Kalkbrenner obtenaient certains effets de sonorité par le jeu legato et sostenuto qui est resté comme un des caractères distinctifs de leur école. Mmes Pleyel, Szavardy, Dubois, Montigny-Rémaury, Schumann, Jaëll, Massart, Joséphine Martin, Mattman, de Malleville, Marie Darjou, Silberberg, Blum, Essipoff, Turpin, Schillo, etc..., diffèrent autant par le style et la sonorité que par la physionomie et le genre d'esprit.

« Le son obtenu sur un même piano varie donc, comme nous le disons dans notre *Histoire du Piano*¹⁷, suivant la souplesse et la délicatesse de tact de l'artiste, suivant sa nature personnelle et son degré d'habileté de main. La facture moderne a réalisé ce merveilleux progrès: rendre les touches sensibles aux plus légères pressions des doigts, donner la possibilité de transmettre aux marteaux prompts à obéir le degré exact et précis d'action qu'ils doivent exercer sur les cordes, lesquelles répondent en donnant les sonorités les plus pénétrantes, les plus subtiles, les plus

¹⁷ Un vol. in-16, au Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne.

individuelles. Les variétés infinies de son que l'on peut obtenir du piano tiennent à des causes multiples, dont nous allons énumérer quelques-unes : la forme, la dimension, le mode de fabrication des marteaux, la nature du feutre recouvrant la tête qui frappe les cordes et les fait résonner. Ces procédés ont une action directe sur la sonorité obtenue, mais ajoutons à ces causes premières l'impulsion plus ou moins vive des doigts sur le clavier, l'attaque lente ou rapide de la touche, la pression des doigts, la nature de la main, son organisme. L'action spéciale de la marche du clavier et des marteaux influe très diversement sur la qualité et le timbre du son obtenu.

» Une observation très curieuse et que l'on ne saurait mettre en doute, c'est que, tout aussi bien que la garniture des marteaux agit d'une manière très appréciable sur la mise en vibration des cordes, de même la nature de la main et des doigts, abstraction faite de la sensibilité native de l'exécutant, a une action immédiate sur le clavier, sur la transmission de la volonté communiquée par la touche aux marteaux. Résumons notre pensée par un exemple: des doigts allongés, minces, flexibles, seront plus naturellement aptes à produire des sonorités douces, délicates, légères et brillantes. Cette induction n'est pourtant pas absolue et peut être modifiée par l'étude.

» La qualité de son différera donc d'après la mise en mouvement du clavier par des doigts de nature différente, alors même que l'acquis des artistes sera le même. La touche reçoit l'empreinte très distincte, très individuelle de l'exécutant, que le virtuose effleure le clavier ou articule avec vivacité, qu'il enfonce profondément la touche, ou ne lui imprime qu'une action moyenne. Loin d'être tout fait, le son est à faire. L'élément premier, la voix du piano, son timbre particulier, dépendent bien en principe du mode de facture; mais la pâte sonore étant donnée par le créateur de l'instrument, et se prêtant avec plus ou moins de bonheur aux nuances expressives et colorées qui sont le charme de la musique, le piano deviendra par la volonté du virtuose, le reflet

vivant de sa pensée. La sonorité malléable se modifiant sous l'action intelligente, sensible, raisonnée des doigts, pourra être successivement moelleuse, persuasive, onctueuse, ou ferme, énergique, stridente. Les accents de douceur ou de force, les couleurs sombres ou éclatantes peuvent tous être obtenus par la volonté inspirée du virtuose. Nous le répétons, le son varie à l'infini dans ses nuances les plus subtiles et les plus tranchées; il tient à l'organisme de l'artiste, à son tempérament nerveux ou lymphatique, à sa nature expansive ou rêveuse, à son esprit poétique ou positif, à son caractère impressionnable, souple ou énergique.

» Une main grasse, dont les doigts charnus seront suffisamment exercés aux différentes variétés d'attaque du clavier, obtiendra facilement et sans grands efforts une sonorité puissante, pour peu que le système nerveux s'y prête et seconde la volonté; mais il va de soi, nous le répétons encore, que l'esprit d'observation et un travail spécial peuvent toujours, au point de vue du mécanisme, modifier les dispositions natives. Une ossature forte aux articulations prononcées ou une main dont les doigts noueux, rebelles, manquent de légèreté et de souplesse, auront grand-peine, même avec un travail opiniâtre, à acquérir une sonorité douce, moelleuse, délicate; par contre, une main normalement équilibrée et dont les doigts sont naturellement souples, obtiendra, sans une grande dépense de volonté, une sonorité onctueuse. Mais ce qui dominera toujours la nature de la main, l'essence sonore de l'instrument, c'est la sensibilité guidée par la réflexion et l'étude, c'est le sentiment du tact plus ou moins développé chez l'artiste.

» La méthode employée pour faire parler le piano dans de bonnes conditions de sonorité varie sensible-ment, suivant la nature souple, légère, ou ferme et résistante du clavier; suivant le plus ou moins d'enfoncement des touches, et la promptitude avec laquelle elles obéissent au mouvement d'impulsion transmise aux marteaux, et la rapidité de retour au point de départ. Le toucher du pianiste, qui aura l'expérience que donnent l'étude journalière

et l'observation pratique, devra se modifier suivant les qualités malléables ou résistantes de l'instrument qu'il aura sous la main.

Un bon clavier n'est jamais lourd, ni trop facile; il doit céder docilement aux pressions les plus délicates des doigts, mais pourtant offrir une résistance suffisante pour laisser au pianiste le sentiment du tact et lui permettre de bien apprécier la fermeté d'articulation des doigts.

» Une trop grande facilité à céder à la pression cesse d'être une qualité et devient presque aussi nuisible pour la clarté du jeu, que peuvent. l'être la pesanteur des touches, la lenteur et la non-flexibilité du mécanisme, qui donne inévitablement un toucher empâté, lourd et dur. Un pianiste expérimenté appréciera rapidement les dispositions du clavier et ne tardera pas à savoir comment il doit modifier son exécution pour tirer le meilleur parti d'un instrument imparfait et le rendre docile à sa volonté. Cette possession absolue du clavier par un virtuose habile, possédant l'art de pétrir la pâte sonore qui est l'essence même de l'instrument, sachant ajouter son action personnelle, sa manière à lui de produire le son, son cachet expressif, particulier, est une conquête absolue. C'est une mise en œuvre aussi complète que le serait la prise en possession d'une terre inculte, ingrate, qu'un travailleur patient, intelligent, finirait par transformer à force de volonté et d'activité, en un domaine d'une richesse incomparable. La terre existe avec ses qualités de rendement, mais il importe d'en connaître la nature et de savoir mettre en œuvre ses vertus productives. L'instrument sonore possède bien aussi les qualités qu'a su lui donner le facteur, mais ces dons de nature sont lettre morte, si des doigts exercés, une main souple et agile ne viennent leur donner la vie et l'âme, montrer toutes les ressources harmonieuses, expressives et brillantes de l'instrument, lequel, obéissant à la puissante volonté de l'artiste, acquiert une voix chantante, persuasive, et communique aux auditeurs charmés les suaves émotions qui animent l'exécutant. Le protectorat artistique, la prise de possession d'un instrument, est tout aussi autoritaire et absolue que dans les données diplomatiques. C'est la loi du plus

fort, du plus habile, le droit de conquête.

» C'est par la diversité des attaques du clavier, par la variété infinie des accents, par l'emploi judicieux et raisonné des pédales, qu'on obtient au piano le coloris musical, les nuances délicates ou tranchées, enfin les oppositions de timbre qui font de cet instrument, limité dans ces moyens d'action, un orchestre en miniature, donnant, aussi fidèlement que peut l'être une traduction, une transcription, le mouvement de l'orchestre, les inflexions de la phrase vocale ou instrumentale, les respirations et les coups d'archet. Mais la méthode, l'art de phraser d'observer les nuances

écrites et celles que dicte le goût, qui enseigne à jouer legato et staccato, à tirer une bonne qualité de son, qui apprend en un mot à bien dire, qui indique les procédés à employer pour obtenir les différentes inflexions de douceur et de force, reste impuissante pour communiquer l'expression persuasive, communicative, le don d'émouvoir, l'accent venu du cœur. C'es qualités naturelles peuvent se perfectionner par le travail, par la réflexion et la connaissance des différents styles, mais on ne les enseigne pas. L'art de moduler le son est un chapitre de méthode, mais on naît sensible, on n'apprend pas à le devenir.

» Le pianiste qui est doué de cette précieuse faculté s'écoute, se complaît dans son interprétation, interroge souvent le clavier pour traduire les sentiments expressifs qui vibrent en lui et obtenir de l'instrument qu'il a sous la main les nuances délicates ou les accents colorés que lui dicte, non l'inspiration instantanée, irréfléchie, mais l'expression raisonnée, étudiée, voulue par les maîtres. Si le son du piano était tout fait, toujours le même, les grandes individualités artistiques n'existeraient pas, et les virtuoses célèbres sortiraient tous du même moule. Les pianistes de l'école moderne et les maitres illustres qui les ont précédés diffèrent entre eux par des nuances d'exécution, mais avant tout par la qualité individuelle, expressive du son.

De l'esprit en musique

Les personnes qui accordent à la musique le don d'exprimer les grandes émotions et les sentiments de l'âme, lui refusent, d'une manière trop absolue peut-être, la faculté d'intéresser l'esprit. Emouvoir, passion-nier, tel est, dit-on, le domaine de l'art musical, Oui, c'est très certainement le côté idéal et poétique d'un art où le sentiment domine; mais, dans une admiration trop exclusive, ne lui refusons pas le pouvoir de S'adresser à l'esprit en frappant agréablement l'oreille. Sans parler du spirituel babillage de l'orchestre, un dialogue musical animé, un tour de phrase élégant, ingénieux dont le clavier devient l'interprète, une combinaison de sonorité ou un effet imprévu d'harmonie, des mélodies alertes, distinguées, naïves, sans émouvoir puissamment, peuvent cependant captiver l'esprit.

L'esprit, dit-on encore, ne peut se traduire en musique qu'avec le secours des paroles: le Figaro de Mozart et celui de Rossini s'évanouiraient sans la prose incisive de Beaumarchais. Telle n'est pas notre opinion: personne ne songerait certainement à la personnification *del Barbiere di qualità*; mais la musique conserverait sa physionomie étincelante d'esprit.

Dans la musique instrumentale, les menuets d'Haydn et Mozart, les scherzi de Beethoven et de Mendelssohn sont des modèles du genre spirituel. Dans le genre comique et bouffe, le talent du compositeur ne se borne pas à l'emploi ingénieux de certains procédés : intonations chargées, tournures de phrase d'une afféterie à dessein prétentieuse, dialogues rapides, parodies d'un style suranné, intervention malicieuse des timbres de l'orchestre pour exprimer ce que le chanteur ne peut dire; tous ces petits jeux ne constituent pas le genre bouffe. L'esprit est d'un ordre plus élevé et ne consiste pas simplement dans des jeux de mots; c'est une des facultés du génie. Mozart, Cimarosa, Rossini, Grétry, Auber, Donizetti, Thomas, Gounod, Grisard, nous l'ont victorieusement

prouvé dans leur spirituelles comédies musicales.

Au piano comme au théâtre, l'esprit d'interprétation, une exécution spirituelle dénotent chez l'artiste un sentiment fin, une organisation délicate. Ces qualités sont en partie un don de nature, car l'intelligence et la faculté de traduire la pensée sont des germes précieux que nous avons en nous, et que l'instruction et l'éducation ne font que développer.

Un esprit original et élégant donnera un cachet de distinction aux plus petites choses. Il faut se bien pénétrer du sentiment et de l'expression particulière de chaque œuvre, analyser la manière dont se présentent, s'enchaînent et se développent les idées, le tour mélodique des phrases, l'ornementation, les effets de sonorité, d'harmonie ou de rythme; enfin il faut s'identifier avec le sentiment et l'esprit de l'auteur, sans renoncer cependant à sa propre individualité; car un interprète habile, inspiré, obtient souvent, en exprimant la pensée d'autrui, des effets auxquels le compositeur lui-même n'avait pas songé.

Il faut des études spéciales et une intelligence exercée pour arriver à la connaissance raisonnée des différents styles et des procédés de chaque maître. L'art de sentir, de comprendre, comparer, apprécier, est l'art indispensable à qui veut sérieusement former son jugement musical et ne pas se contenter de la perception passive des sons, ni de la traduction littérale des idées. C'est donc par la lecture attentive de bons ouvrages. c'est en gravant dans sa mémoire les œuvres des maîtres qu'on se formera le goût.

L'esprit a ses nuances comme le style a ses caractères: l'enjouement, la grâce, l'élégance et la coquetterie de l'école française différent de la verve comique et étincelante d'ironie du genre bouffe italien. Enfin la gaieté, la joie, le rire, la douleur, la passion, diffèrent d'accent et d'expression suivant le style. Tous les génies créateurs puisent dans l'inspiration mélodique et dans la

vérité d'accent leurs principaux effets; mais chaque maître conserve son individualité, un tour d'esprit particulier, qui est comme le cachet de sa création.

L'artiste de talent, le virtuose qui aime sérieusement son art, ne se préoccupe que très secondairement de l'effet proprement dit et de son habileté de soliste. Ce qu'il cherche avant tout, c'est la fidèle traduction du sentiment et de l'esprit de l'auteur.

L'art est l'opposé de la vulgarité. Un musicien vulgaire ne sera jamais artiste dans la belle acception du mot. La sensibilité est une qualité indispensable quand il s'agit d'interpréter les œuvres d'expression: mais cette précieuse faculté doit toujours être guidée par la méthode et l'intelligence; sans ces utiles conseillères, l'exécutant le mieux doué pourrait être souvent à côté de la vérité.

Il faut beaucoup de goût pour choisir les ornements qui conviennent au caractère et au style d'un morceau. Il est aussi fort difficile d'exécuter ces broderies dont le tour varie suivant les époques d'après la tradition de chaque maître. On devra donc, autant que possible, remonter à l'origine et aux modifications de ces fioritures si l'on veut arriver à traduire avec exactitude les caractères et nuances des diverses écoles.

Ainsi, pour traduire d'une manière exacte et vraie la pensée d'un maître, tout interprète consciencieux s'attachera d'abord à bien comprendre le caractère général de ses œuvres et les qualités saillantes qui dominent dans son style: la simplicité, la noblesse ou la passion.

Alors seulement on ne pourra dire de cet interprète : *tradulore*, *tradittore*, car avec lui la traduction ne sera pas trahison.

Des modifications de la mesure dans l'exécution

N'ayant pas à donner ici la définition et le classement des différentes variétés de mesure, nous nous bornerons à dire que l'exacte proportion dans la durée et la division des temps, leur rigoureuse égalité entre eux, quelles que soient les valeurs équivalentes employées, forment l'élément constitutif de la mesure.

Un sentiment précis et délicat de la mesure est un indice de bonne organisation, tandis que c'est une véritable infirmité chez un musicien, que le manque de perception naturelle de la mesure et de l'accentuation rythmique. Il faut donc habituer de bonne heure les élèves à bien sentir l'égalité des temps, les rapports des différentes valeurs entre elles, les silences et leur durée relative, l'accentuation des temps forts et celle des passages syncopés; puis lentement et très progressivement indiquer les exceptions, assez rares d'abord, qui permettent d'altérer l'unité de mesure dans l'exécution d'un morceau.

Le sentiment de la mesure n'exclut pas, dans de justes limites, l'animation ou l'alanguissement accidentel d'un mouvement déterminé. Animer le rythme, c'est donner la vie, féconder la pensée de l'auteur. Il n'y a pas de bonne exécution sans animation, et l'on ne peut, à froid, faire passer ses propres inspirations dans l'âme des auditeurs. Mais ce n'est pas aux jeunes élèves ou aux commençants que s'adresse cette observation : pour eux, la mesure exacte, rigoureuse, est la première, la plus indispensable des qualités.

Faire réciter à de jeunes enfants des pièces de poésie avec les inflexions de voix et d'accents, les gestes et les temps d'arrêt de la déclamation, nous a toujours paru une monstruosité, presque un sacrilège. Le débit naïf, naturel et simple de ces frêles et délicates natures est bien plus en harmonie avec le sentiment vrai de l'art que ne le saurait être un récit ampoulé, maniéré, tourmenté,

véritable parodie de l'expression. C'est donc pour les jeunes artistes dont le goût est déjà formé par l'étude des maîtres, que nous ouvrons cette parenthèse sur l'altération de la mesure dans les passages expressifs. Qu'ils se gardent bien pourtant de tomber dans l'exagération : le sentimentalisme détruit le vrai sentiment.

L'influence des années, l'étude réfléchie, des lectures de goût, l'audition de grands artistes, apportent de profondes modifications dans notre manière de sentir, d'apprécier, d'exprimer. Aussi n'avons-nous pas la prétention d'indiquer, d'une manière absolue, tous les passages qui permettent ou demandent de légères modifications dans la mesure; on ne peut bien faire une froide analyse de tout ce qui doit être senti, mais nous allons poser quelques principes généraux, laissant à l'expérience des maîtres, à l'intelligence et à l'expression individuelle de chacun, le soin de développer, par le raisonnement et l'étude, nos indications sommaires.

L'impulsion naturellement plus allègre donnée aux doigts dans les traits rapides, brillants, de bravoure, ou dans les passages d'une expression *agitée*, amène presque toujours un mouvement plus serré, toléré ou indiqué par les mots *piu agitato*, *piu mosso*: plus agité, plus de mouvement. Une longue période de *crescendo* produit aussi la même altération de mesure.

Des dégradations harmoniques sous forme de marches, un *decrescendo* prolongé, un *smorzando* final, ou une conclusion plus énergique après des valeurs rapides, une phrase langoureuse et qui s'éteint par degrés, se traduisent le plus souvent par un *rallentando*, *piu lento*, *meno vivo*, *calmato* : plus lent, moins vite, calme. Il est encore de règle générale que les fins de phrases expressives, les cadences mélodiques et les passages qui servent de rentrée aux motifs gagnent en *effet* à être légèrement retenus; c'est un moyen certain d'appeler l'attention sur le retour de la pensée dominante. Mais, indépendamment des modifications principales de la mesure, il y a dans l'interprétation d'un chant nombre d'intentions secondaires qui portent sur des notes isolées.

Attaquer d'une manière indécise, faire attendre et désirer certaines notes expressives, c'est altérer la mesure selon les lois du goût. Il en est de même des passages plus serrés *stretto*, *stringendo*, ou des notes qui anticipent légèrement sur les valeurs suivantes *a tempo rubato*, à temps dérobé.

Ces sortes de passages, quand ils ne se reproduisent pas trop fréquemment, ce qui devient de l'afféterie, du maniérisme, ajoutent beaucoup à l'expression et ne doivent pas être traités de fautes de mesure. Sans nuances, l'exécution musicale, ainsi que toute diction poétique ou littéraire, serait d'une monotonie fatigante. L'âme, l'idée, et l'inspiration des auteurs ne peuvent se traduire convenablement que par l'emploi intelligent des mille inflexions délicates du sentiment, inflexions qui servent à graduer les effets généraux — et aussi à faire valoir dans leurs plus minutieux détails l'esprit et les intentions des maîtres.

Chez le virtuose instrumentiste les intentions caressantes, persuasives ou passionnées de la parole, sont remplacées par les accents si variés qui colorent surtout la musique moderne.

Il y a dans la *mesure*, comme dans la sonorité, des nuances de mouvement pour exprimer les diverses sensations de l'âme. Les pulsations du cœur sont plus ou moins rapides et varient suivant nos impressions: il en est de même de la mesure et du rythme qui sont la vie de la musique. Leurs battements ne peuvent être constamment égaux, lorsque la douleur ou la joie, la vie ou l'anéantissement se traduisent en ondes sonores. Le talent du virtuose est d'user avec ménagement de ces altérations momentanées de la mesure et de savoir toujours les motiver.

Les modifications de mouvement doivent le plus souvent être *graduées d'une manière insensible*, et si habilement ménagées que l'oreille la plus délicate n'éprouve aucune gêne ni aucune contrainte par l'effet de ce chargement accidentel de la mesure.

Si l'exécution rigoureusement métronomique est terne, incolore , il faut dire aussi que rien n'est plus fatigant qu'un *tempo rubato* perpétuel. Un artiste qui ne sait pas s'animer ne peut pas avoir la prétention d'émouvoir, mais il ne faut pas qu'une qualité précieuse dégénère en défaut radical; mieux vaut la froideur que l'exagération ou la grimace du sentiment. La vie normale n'est pas un état d'agitation et de fièvre permanente, et les exécutants qui, sous prétexte d'ex-pression, abusent des effets dont il ne faut se servir qu'avec une réserve extrême, s'énervent et tarissent par l'abus une source généreuse qui, je le répète, est l'âme et la vie d'une belle interprétation.

Des l'expression

L'expression est un don naturel que l'éducation et la direction donnée aux études ne peuvent manquer de guider, de développer ou modifier; mais le germe de cette précieuse qualité est, avant tout, inhérent à notre organisation; le maître le plus habile ne remplacera jamais par plus ou moins de *méthode* la sensibilité native, cette impressionnabilité intime, qui nous rend aptes à traduire d'une manière expansive nos sentiments et nos émotions.

L'affinité des impressions entre virtuoses et compositeurs est, indépendamment du mérite individuel de l'exécutant, l'une des causes principales d'une bonne interprétation : un artiste sera d'autant mieux inspiré, si la pensée qu'il doit exprimer correspond plus intimement à celle qui éveille ou surexcite sa propre sensibilité.

Ce phénomène sympathique se produit en nous, même au point de vue de l'audition, — et agit souvent à notre insu, quand nous écoutons avec recueillement des compositions qui traduisent, dans le poétique langage des sons, les douces rêveries ou les mouvements passionnés de notre âme. Ces mystérieux rapports de sensations établissent alors entre les exécutants et les auditeurs comme un courant électrique musical qui produit jusqu'à l'enthousiasme, lorsque les œuvres de génie trouvent pour interprètes des artistes dont le cœur et l'imagination vibrent à l'unisson du talent, et pour public des gens de goût qui se passionnent pour les beautés d'une œuvre et le fini de son exécution.

La force de l'expression s'élève toujours en raison de l'énergie de la pensée et de la profondeur du sentiment de l'interprète.

Il ne faut pas confondre l'*expression* avec la *manière*.

La *manière* est à l'*expression* ce que la *sensiblerie* est à la *sensibilité*, et nous ne saurions trop répéter aux élèves que l'exagération et l'afféterie sont la véritable parodie du sentiment.

Le naturel et la simplicité peuvent parfaitement s'unir à la distinction et à la noblesse, tout comme l'expression n'exclut en aucune façon la naïveté et une certaine retenue dans la manière de sentir et d'exprimer.

L'impression individuelle du virtuose doit toujours se plier au caractère et au style des maîtres à interpréter. C'est le plus souvent dénaturer la pensée première que substituer son propre sentiment à celui du compositeur, aux indications transmises par lui ou par la tradition, et cela, sous le déplorable prétexte de produire plus d'*effet*.

L'expression a ses différents genres, comme le style dont elle émane. Nous la retrouvons tour à tour simple, naïve, pathétique, passionnée; et la même phrase, diversement accentuée, peut accuser différents caractères qui la rapprochent ou l'éloignent du sentiment vrai de l'auteur.

La précieuse faculté de sentir vivement et de rendre avec la même énergie d'expression les intentions délicates et variées des œuvres musicales de divers styles, est ce qu'on appelle la qualité *expressive* de l'exécutant. Traduire d'une manière poétique, chaleureuse, colorée, nos impressions, nos sensations dans la langue musicale, c'est faire acte d'*expression*.

Toutes les variétés d'accent et de sonorité, toutes les nuances de sentiment, trouvent leur emploi dans une exécution expressive, guidée par le goût. Mais il faut employer discrètement certains effets qui, répétés, se neutralisent par l'abus.

On ne doit pas donner un intérêt égal à toutes les parties d'un morceau : la lumière, l'ombre et les demi-teintes doivent trouver

place dans le coloris musical, aussi bien que dans la peinture.

Mettre des accents sur chaque note, c'est n'en placer nulle part. Il faut étudier d'abord le caractère d'un morceau dans son ensemble, puis analyser ses grandes périodes, ses phrases principales et secondaires, avant de songer aux accents isolés.

Il importe aussi de bien connaître les tours de phrases et cadences, les ornements familiers à chacun des maîtres que nous étudions, avant de traduire d'une manière bien arrêtée leurs inspirations.

L'artiste dramatique, lorsqu'il crée un rôle, étudie dans leurs replis les plus intimes le caractère et la physionomie donnés par l'écrivain au personnage qu'il doit représenter et avec lequel il entreprend de s'identifier; cette étude préalable se fait toujours avant celle du débit dramatique: il doit en être ainsi de l'exécution d'une œuvre sérieuse. Il faut l'étudier dans son ensemble d'abord, avant de songer aux nuances délicates, aux fines intentions de détail.

On exprime bien ce dont on est à l'avance bien pénétré, et nous ne conseillons pas à de jeunes virtuoses de laisser à l'imprévu du moment le soin de diriger leur sentiment.

Il faut s'étudier à bien graduer l'intérêt, ne pas employer trop fréquemment des contrastes extrêmes, se montrer sobre des effets de puissante sonorité que l'on ne peut obtenir qu'aux dépens d'une belle qualité de son; par-dessus tout enfin, se bien pénétrer du sentiment de l'auteur, et ne pas avoir la prétention de remplacer par une inspiration spontanée ce qui doit être le fruit de la réflexion et de l'étude.

L'inspiration sert trop souvent d'excuse aux exécutants qui tendent à l'exagération et dont le style est à l'opposé de la simplicité et du naturel.

L'inspiration, c'est tout simplement le génie, et Dieu ne l'a départi qu'à un petit nombre d'élus; trop souvent ce mot sert de passeport à l'absence de méthode et aux fantaisies de virtuoses excentriques qui n'acceptent pour guide que leur caprice.

Quelques natures privilégiées possèdent seules ce don de *l'inspiration* qui leur fait deviner à première vue la pensée intime du maître, et quelquefois même leur permet d'entrer plus avant dans le cœur de l'idée par lui créée; mais à défaut de cette intuition merveilleuse, de ce génie de l'interprétation, prouvons de la méthode, ayons une sensibilité contenue et raisonnée.

Voici quelques indications sommaires à l'égard des moyens d'action à mettre en usage pour modifier le son dans les passages expressifs. Le goût, le sentiment, le tact, l'étude et l'observation feront plus encore que les procédés élémentaires que nous allons cependant résumer, mais à titre de simples renseignements.

Dans les chants larges, d'une expression pathétique et d'une sonorité vibrante, indiqués le plus souvent par les mots italiens : *cantando, con espressione, con anima, appassionato*, c'est-à-dire : *en chantant, avec expression avec âme, avec passion*, il faut serrer le clavier de très près, enfoncer profondément les touches et tirer, par l'attaque et la pression bien sentie des doigts, une sonorité vibrante, soutenue, de nature même à exercer son action sur les ornements, qui se produisent alors avec plus d'ampleur, d'une façon moins brève et plus arrondie.

Les passages d'une expression calme, gracieuse et douce, n'exigent pas une pression aussi profonde des doigts sur le clavier : l'articulation sera plus claire, plus limpide, le son plus doux et les accents moins incisifs. C'est encore chanter avec expression, mais à *mezza voce*, sans l'ampleur de son qu'exige l'élan dramatique.

Les effets de sons portés, *portando, portamento*, sont assez fréquemment employés dans les passages expressifs,

principalement aux fins de phrases. Il faut alors ajouter, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'action du poignet et de l'avant-bras à la pression exercée par les doigts. Il en résulte une attaque du clavier toute différente de celle du jeu lié et la sonorité change complètement. La pression exercée sur les touches est tout à la fois plus lente et plus profonde, et l'on obtient ainsi assez fidèlement une imitation des sons portés du chant vocal. Ce mode d'attaque ne doit s'employer que dans des passages d'un mouvement lent ou modéré.

Conclusions:

L'expression, étant le côté idéal, poétique de l'exécution, doit puiser la vérité et la force de ses accents à la source des sentiments les plus élevés. Le côté plastique de l'expression se traduit par un grand nombre de signes qui ont pour objet d'indiquer les modifications de sonorité, de mouvement, et le sentiment qui doit dominer l'exécution; mais la vie et l'inspiration viennent du cœur et de l'âme, et les signes de convention sont impuissants, insuffisants, pour exprimer avec exactitude des accents dont l'intensité varie à l'infini. et qui pourtant sont figurés de même manière, quel que soit le caractère de la phrase musicale.

La sensibilité, source de l'expression, est un sens organique d'une exquise délicatesse et d'une très grande influence sur l'exécution; mais, quelle que soit la finesse de ce sens, posons en principe que son action doit être dirigée par la raison et l'expérience. Il faut en quelque sorte que l'esprit idéalise le réalisme des sons.

Des pédales et de leur emploi

Le mot PÉDALE a plusieurs significations en musique, mais nous n'avons à nous occuper ici que de son acceptation spéciale au piano.

L'effet des pédales consiste à modifier, par une pression du pied sur une touche de bois ou de fer, l'intensité et le timbre des sons du piano. Le nombre des pédales, autrefois de quatre, se réduit à deux dans les instruments modernes.

La pédale du *forte*, désignée sous le nom de grande pédale, est indiquée sur la musique par l'abréviation *péd.* La pédale douce, ou petite pédale, est indiquée par les mots *una corda* (sur une corde). Les mots *tre corde* signifient le retour à la sonorité naturelle, après l'emploi de la pédale *una corda*. Un petit signe de convention indique l'endroit précis où vient cesser l'action de la grande pédale, soit qu'on la quitte pour un certain temps, soit qu'on ait à la reprendre immédiatement.

Voici quelques indications sommaires sur la nature des passages qui comportent l'emploi des pédales. La pédale *forte*, celle qui élève les étouffoirs, ayant surtout pour effet d'augmenter la sonorité en laissant vibrer les cordes en liberté, s'emploie de préférence dans les passages dont l'harmonie ne change pas fréquemment. dans les chants larges, dans les accompagnements soutenus, et souvent aussi pour mettre plus en relief les notes fondamentales des accords.

Les traits brillants, arpégés ou brisés, gagnent beaucoup à être dits avec le secours de la pédale. Il ne faut pourtant pas poser comme principe absolu que la pédale forte soit exclusivement réservée aux effets de , puissante sonorité; on peut également l'utiliser dans les passages doux. harmonieux, et pour atténuer la brièveté des sons dans les octaves aiguës du piano.

Thalberg, maître illustre et virtuose modèle, employait les pédales avec un tact merveilleux. A son exemple, les pianistes de l'école française se distinguent aussi par l'usage qu'ils font de ce procédé.

La pédale *una corda*, *due corde*, celle qui déplace l'action des marteaux et leur fait attaquer une corde, deux cordes, suivant la pression exercée, est dans la musique moderne d'un emploi très fréquent. Son action, combinée avec celle de la grande pédale, produit des effets d'une sonorité délicieuse et d'un timbre tout particulier. Chopin et les virtuoses qui se sont inspirés de sa manière, tirent souvent parti de cet heureux assemblage. Le son vaporeux et suave que l'on peut obtenir de l'emploi simultané des deux pédales, convient aux pièces expressives, nocturnes, romances, berceuses. Cette musique intime, dite ainsi *mezza voce*, acquiert un charme extrême; l'on écoute avec plaisir et étonnement ces bruissements harmonieux qui font songer à la harpe éolienne.

Mais trop souvent les élèves, ravis de cette délicieuse sonorité, oublient qu'ils doivent avant tout demander à l'action des doigts la précieuse qualité de moduler le son; ils trouvent plus facile et plus à effet de le modifier par la simple pression du pied.

L'abus de l'emploi des pédales, de celle surtout qui lève les étouffoirs, est un défaut inhérent à presque tous les élèves. Ils aiment à se faire illusion sur la sonorité qu'ils peuvent obtenir, et malheureusement ils se servent à tout propos, sans discrétion, d'un effet qui ne doit être employé qu'avec beaucoup de réserve et de discernement. Le plus souvent, à partir du jour où le professeur permet à l'élève d'utiliser la pédale, le pied demeure en permanence sur ce précieux auxiliaire, qui sert alors plutôt à marquer les temps qu'à réaliser un effet particulier de sonorité. Rien n'est plus fatigant pour des oreilles délicates que ce bourdonnement continu et la confusion produite par la résonance simultanée de sons incohérents. Les élèves s'habituent

trop facilement à ce moyen artificiel d'augmenter ou de varier la sonorité naturelle du piano; ils perdent ainsi le sentiment de l'harmonie, et celui du degré de pression réelle que les doigts doivent exercer sur le clavier pour produire et moduler le son.

Concluons: les pédales, employées par des virtuoses habiles, produisent des effets précieux d'une sonorité très varié; mais l'abus est le vice attaché à tous les usages; et nous engageons très fortement les élèves à ne se servir des pédales que le plus tard possible, alors qu'ils pourront les employer d'une manière judicieuse, c'est-à-dire les faire *parler ou se taire à propos*.

Ce résultat ne sera atteint que si les élèves possèdent des notions suffisantes d'harmonie, pour apprécier avec justesse les successions d'accords qui peuvent vibrer ensemble sans amener de confusion, et surtout, s'ils mettent autant de soin à supprimer l'action de la pédale aux endroits qui ne l'exigent pas, qu'à l'employer dans les passages où elle ajoute réellement à l'effet.

« Pour dire toute notre pensée¹⁸, nous trouvons qu'à l'heure présente la généralité des pianistes abuse de la grande pédale; beaucoup inconsciemment. quelques-uns avec la volonté d'obtenir une sonorité plus puissante. Malheureusement l'effet, produit au détriment de la clarté des traits, engendre une fâcheuse confusion de sons, là où une oreille délicate voudrait une articulation nette et limpide. Le plus grand nombre des élèves, auxquels on permet l'emploi de la grande pédale, s'en sert pour battre la mesure, ou mieux la met pour ne plus la quiller. C'est alors une cacophonie épouvantable, la désolation des musiciens de goût. Ils prennent en horreur le piano et les pianistes, qui mettent leurs oreilles à pareille torture. Hummel, qui avait une si belle sonorité, usait fort peu de la pédale, et recommandait à ses élèves de ne s'en servir que fort rarement. L'employer constamment, c'est ne la mettre nulle part et se priver d'effets dont il ne faut user qu'avec une

¹⁸ *Histoire du piano*, un vol. in-10, au Ménéstrel, 2 bis, rue Vivienne.

extrême réserve. Thalberg et Chopin se servaient des pédales avec une rare habileté, et les employaient d'une façon presque incessante. Mais à côté de ces deux grands virtuoses, combien de pianistes célèbres font abus de la pédale, l'indiquant à chaque battue de mesure de leurs compositions. Robert Schumann lui-même n'a pas échappé à ce petit travers.

» On rencontre souvent dans son œuvre cette indication sommaire: mettez la pédale à chaque mesure, et l'élève le plus soucieux de tout observer, traduit le plus souvent par laisser la pédale à demeure fixe, d'où une confusion atroce, surtout dans les œuvres de ce maître, d'un travail si complexe, où les tenues, les altérations, les modulations se succèdent, en laissant fort peu de temps à l'oreille pour saisir la trame harmonique très serrée, mais si intéressante, qui encadre l'idée musicale. Nous devons faire la même réserve pour les œuvres de Chopin, où les pédales alternent ou se réunissent pour des effets particuliers à ce maître.

Malheureusement tous les élèves ont plus ou moins l'ambition de l'interpréter et trop souvent, hélas! pour beaucoup, on pourrait dire de l'exécuter. Pour quelques virtuoses habiles et capables de comprendre le charme et l'exquise délicatesse de ces poésies musicales. que d'erreurs se produisent! Nous devons signaler les effets de sonorité et de prolongation de vibrations, par l'emploi de la grande pédale mise tout aussitôt après l'attaque d'accords énergiques. L'action de la pédale vient ajouter après coup sa résonance, parfaitement distincte de l'accentuation donnée par l'audition de l'accord. Souvent aussi on obtient d'excellents effets en employant la grande pédale sur le frappé des basses profondes, et en réunissant les deux pédales pour des accompagnements harmonieux et soutenus. Ces sonorités diverses ne peuvent être comprises et employées convenablement que par des pianistes très exercés, ayant une grande habitude du maniement rapide et délicat des pédales. Nous bornons là nos conseils que la pratique et une oreille attentive pourront développer et modifier à l'infini. »

Transcriptions

On donne le nom de transcription à la reproduction d'une composition, vocale ou orchestrale, sur un instrument autre que celui pour lequel la pièce a été primitivement écrite.

Sigismond Thalberg, dans son *Art du chant appliqué au piano*¹⁹; Georges Bizet, dans son œuvre si remarquable du *Pianiste chanteur*, ont laissé d'admirables modèles de ce genre de transcription. Liszt, dans *les Soirées de Rossini* et les *Mélodies* de Schubert transcrites pour le piano, a poussé l'ingéniosité jusqu'à la virtuosité la plus transcendante. Camille Stamaty, Prudent et Gorin ont aussi laissé de belles transcriptions vocales. Le trio de *Guillaume Tell*, celui de *Robert*, le quatuor de *Rigoletto*, celui d'*I Puritani*, le *Miserere du Trocatore*, les *Plaintes de la jeune fille*, *Marie Stuart*, *Plaisir l'amour*, et le célèbre chant de *Castor et Pollux*, de Rameau, sont des types parfaits où se résument les procédés de ces maîtres.

Les transcriptions de Stephen Heller ont une saveur toute particulière; on sent dans ces arrangements un véritable symphoniste; le pianiste est doublé d'un compositeur de grande valeur. — Schuloff, Saint-Saens, Delioux, Diémer, Besozzi, Planté, F. Godefroid, Mathias, G. Krüger, Lavignac, P. Bernard, A. Durand, ont publié de nombreuses transcriptions vocales ou instrumentales, toutes très intéressantes, dans des degrés de force différents, avec des procédés variés, où le tact, l'habileté de chacun sont pleinement en lumière.

Les transcriptions vocales et instrumentales, exactement réalisées par des maîtres habiles, sont d'un excellent travail, offrent un intérêt tout particulier aux élèves en les initiant à la connaissance des chefs-d'œuvre dramatiques et symphoniques, et aussi à la musique dite de chambre, trios, quatuors, quintettes, etc.

¹⁹ Simplifié d'abord par Ch. Czerny et traduit ensuite à quatre mains

Les élèves qui apprennent par cœur ces œuvres choisies des grands maîtres augmentent leur érudition musicale, et de plus acquièrent une noblesse de style, une façon magistrale d'interpréter que la musique spéciale, dont le but unique est souvent la virtuosité, ne peut toujours donner.

Un avantage tout particulier des études de transcriptions vocales et instrumentales consiste aussi dans la recherche et la reproduction de l'accent et du phraser vocal, dans la variété des timbres et le mouvement de l'orchestre, que l'élève doit s'efforcer d'imiter dans la limite du possible.

Le brio des traits rapides, les tremolos des instruments à cordes, leurs accents divers, les tenues des instruments à vent, la sonorité douce ou stridente des cuivres, le timbre particulier des différentes familles d'instruments, les chants soutenus des violoncelles ou du cor, les soli du hautbois ou de la clarinette, les mille nuances et détails de l'orchestre sont autant de sujets d'étude, doivent être traduits avec l'esprit de l'auteur, reproduits avec toute l'ingéniosité et l'exactitude du transcripteur. Voilà tout un monde de recherches fort à la mode de nos jours, mais dont les élèves 1,^e tirent pas toujours le fruit désirable, m'y poursuivant le plus souvent que le plaisir d'un souvenir. Il faut, au contraire, entrer très avant dans la pensée intime du compositeur.

Le *nec plus ultra* du difficile dans le genre des transcriptions instrumentales est la traduction au piano solo des symphonies de Beethoven par Liszt. Ces transcriptions, d'une fidélité merveilleuse, offrent à l'étude des virtuoses de premier ordre un travail des plus ardu, mais aussi des plus intéressants.

Nocturnes, romances sans paroles, impromptus, pièces caractéristiques, transcriptions d'œuvres vocales ou orchestrales

Les pianistes modernes vraiment dignes du titre de compositeurs ont ajouté aux formes classiques des maîtres anciens, des pièces caractéristiques: mélodies, caprices, impromptus, compositions d'un genre tout moderne inconnu à nos devanciers. John Field a donné à la romance variée, à la cantilène, à la canzonetta un style plus expressif, un développement plus musical et nous a dotés de ravissants modèles du genre dit nocturne. Chopin avec son exquise sensibilité, son tempérament maladif et passionné, a poétisé ces poèmes si en harmonie avec sa nature tendre, rêveuse, impressionnable. Les nocturnes, op. 9, 15, 27, 32, 37, 62, doivent être étudiés avec soin et recueillement.

Il y aurait pourtant quelque danger à abuser de ces compositions, qui sont du Musset en musique. Admirons et aimons ce charmant poète, mais faisons passer, avant l'émotion nerveuse ou malade, l'expression venue du cœur. Il faut toujours que l'expression, même dans ses accents les plus pathétiques, soit guidée. contenue par la réflexion et le goût. Une certaine réserve chaste (presque un sentiment d'honnêteté) doit tempérer ce que l'accent peut avoir de trop accusé. En un mot, l'idéal de l'expression a pour nous sa source dans l'âme et non dans les sens.

Les trois impromptus de Chopin, op. 29, 36, 51, et son impromptu posthume sont des pièces de genre. à deux mouvements, où une phrase expressive alterne avec un trait rapide et brillant. Ce genre appartient à Chopin qui nous a laissé de véritables bijoux comme modèles.

Doehler, Ravina, Gorla, Delius, Mignus, Boulanger, bien d'autres encore, ont écrit de nombreux nocturnes en s'inspirant des modèles cités plus haut.

Mendelssohn, Schumann, St. Heller, Prudent, Gottschalk, Rosenhain, Delahaye, Raoul Pugno, etc., dans un genre plus varié de caractère, plus déterminé d'allure, ont composé de nombreuses suites de pièces, plus généralement appelées: romances sans paroles, *lieder*. Ces morceaux n'appartiennent pas tous, comme les nocturnes, au genre sentimental. L'indication mélodique étant subordonnée tout naturellement au caractère de la pièce, qui peut, suivant la donnée du poète-musicien, aborder tous les genres : simples chansons, idylle, barcarolle, chant du soldat, chanson du matelot, berceuse, rêverie, impressions de joie ou de douleur, sentiments tendres ou héroïques, musique simple ou descriptive, — tout peut trouver sa place dans le vaste domaine de la pensée musicale.

Les 6 cahiers de romances sans paroles de Mendelssohn sont d'une étude indispensable pour les pianistes qui veulent acquérir une belle sonorité, avec cette indépendance et cette souplesse des doigts qui permettent de traduire un chant et un accompagnement de la même main. — Voici les numéros des recueils op. 19, 30, 38, 83, 62, 67. Les pièces caractéristiques, p. 7, 16, 33, peuvent aussi dans le même ordre d'idées offrir un excellent travail, où l'invention mélodique se joint à l'ingéniosité des accompagnements, le tout dans un style serré et concis.

R. Schumann, dans son Carnaval, op. 9, Scènes d'enfants, op. 15, 43, Pièces caractéristiques, op. 68, Album dédié à la jeunesse, op. 49, 124, Feuilletts d'album, enfin dans son op. 12, Pièces romantiques, a su imprimer le caractère distinctif de son génie à ces esquisses musicales.

Stephen Heller, dans ses remarquables Suites de pièces caractéristiques, *Promenades d'un solitaire* (78), *Nuits blanches* (82), a donné une forme particuliers à ces petits poèmes, où la fantaisie s'unit à la facture, et les recherches harmoniques aux idées les plus poétiques. Chopin, E. Wolff et Rosenhain ont aussi

composé avec ce sentiment particulier aux Slaves de délicieuses Polonaises. Duprato, dans ses Romances sans paroles, Bizet dans les *Chants du Rhin*, Vaucorbeil dans ses pièces *Intimes*, Gade dans ses *Aquarelles*, *Idylles et Noël*s, ont signé de ravissantes pièces caractéristiques, d'une grande originalité, où le savoir s'unit aux inspirations les plus mélodiques. Qu'il me soit permis de citer encore mon nom pour mes petites pièces, op. 119 : *Scènes champêtres*; op. 120, la *Légende des cloches*; op. 121, 12, *Airs de danse dans le style ancien*.

Du choix des exercices et des études

Tous les compositeurs anciens et modernes qui ont écrit des recueils d'études scolastiques, de salon ou de concert, ont naturellement pris pour modèle, pour type, les difficultés spéciales les plus usitées, ou celles qu'ils jugeaient les plus utiles à vaincre. Tantôt il s'agit de formules d'arpèges ou d'accords brisés, de doubles notes rapides et liées, d'accords chantants ou détachés, de passages chromatiques rapides et légers, de trilles chantants ou prolongés, de traits brillants et énergiques en octaves, etc., etc...

D'autres, au contraire, ont plus particulièrement porté leurs recherches, leurs efforts sur des types nouveaux de rythme, d'accentuation expressive, sur la phrase mélodique, etc. Toutes ces formes et variétés d'études, de mécanisme et de style existent en grand nombre, présentées sous des aspects différents par des compositeurs célèbres. Mais, chaque maître ayant son style, ses procédés, ses formules affectionnées, il est bon, il est utile d'étudier le même genre de difficultés traité diversement par des virtuoses émérites. Pour les esprits novateurs, inventifs et chercheurs, l'horizon musical n'a pas de limites; et souvent les hommes de génie vont plus loin que leurs devanciers. Voilà pourquoi la perfection demeure relative et l'idéal rêvé n'est jamais atteint.

La liste d'exercices et d'études que nous donnerons, au second volume de cet ouvrage (vade-mecum), ainsi que le choix des morceaux à deux et à quatre mains que nous recommanderons, comprendra tous les degrés de force et s'élèvera lentement, progressivement, des premiers éléments jusqu'à la difficulté la plus transcendante. Nous suivrons, pour les morceaux surtout, deux courants parallèles, le genre classique et l'élément moderne.

Notre choix, nos préférences ont tout naturellement porté sur les compositeurs dont nous apprécions plus particulièrement la valeur. Mais, malgré le sentiment de justice qui nous a guidé, nous

aurons sans doute bien des omissions, des oublis, des erreurs à réparer. Nous prions nos collègues d'agréer nos excuses et nos regrets. Si quelques noms ont été oubliés, si d'autres n'occupent pas toujours dans notre classification la place due à leur mérite, qu'ils n'accusent que mon manque de mémoire, sans y voir aucun parti pris de partialité. D'ailleurs la première édition du catalogue, *Vade-mecum des Pianistes*, que je prépare, sera prochainement suivie d'une seconde édition, où je m'empesserai de faire droit, dans la mesure du possible, aux légitimes réclamations qui me seront adressées.

Progression raisonnée dans le choix des morceaux

Nous ne saurions trop appeler l'attention des professeurs soucieux des progrès de leurs élèves sur le soin minutieux que réclament non seulement le choix et la progression des morceaux, mais aussi l'ordre de succession des exercices et des études.

Les recueils célèbres et si justement populaires de Clementi, Cramer, Chopin, Czerny, Moschelès, Kalkbrenner, Burtini, Stamaty, Ravina, Herz, Heller, dont nous venons de parler, laissent quelquefois à désirer comme classification logique, s'élevant graduellement d'une difficulté moindre à des degrés peu à peu supérieurs. Très rarement les compositeurs, même les plus habiles, s'assujettissent, dans la classification de leurs études, à l'ordre de progression le plus rationnel. Nous aussi, malgré notre expérience et l'esprit méthodique que nous croyons posséder, nous reconnaissons avoir plusieurs fois négligé cette rigoureuse ordonnance.

Mais, s'il peut y avoir lieu, dans certains cas, d'intervertir l'ordre de succession de quelques études dans un recueil dont l'ensemble appartient à un degré de force déterminé, nous pensons que ces modifications légères rentrent absolument dans la compétence du professeur. Un maître expérimenté doit savoir apprécier l'utilité immédiate de telles ou (elles études, désignées, choisies par lui, suivant le but qu'il se propose et le plus grand intérêt de l'élève.

C'est, on le voit, une question de tact et d'appréciation raisonnée, abandonnée par les compositeurs au discernement et au jugement consciencieux des professeurs. Mais ce qu'il importe d'affirmer très haut, c'est que la progression raisonnée, graduée des études musicales est d'autant plus impérieuse qu'il s'agira d'un élève moins avancé.

Quand le mécanisme est à faire, le goût à former, voilà le moment opportun pour suivre rigoureusement el pas à pas une méthode logique, progressive, où chaque fait nouveau se produise à son heure, se coordonne à l'enseignement précédent, en soit la conséquence. C'est bien là qu'il faut mettre en pratique le précepte de l'antiquité: *Festina lente*, Hâte-toi lentement.

Un travail régulier de quelques heures employées avec conscience, et cela tous les jours, sans exception est de beaucoup préférable à cos fièvres ardentes aux quelles succèdent l'énervement et des accès de farniente. Rien n'est plus préjudiciable aux progrès soutenus que ces alternatives de bun vouloir excessif et de subit découragement.

La goutte d'eau qui, dans sa chute presque insensible, finit par user le granit et par y imprimer sa trace est bien plus puissante que l'ondée torrentielle dont le passage rapide use la roche sans l'entamer. Il faut donc ne jamais laisser un jour sans travail. Une période de repos continu, à moins d'obligations forcées, est à notre avis une faute grave qui peut faire perdre en peu de temps le fruit de longues et patientes études.

Des auteurs classiques et modernes

Dans notre conviction, toute œuvre qui fait autorité, que l'on peut accepter comme type de logique et de goût, tout traité spécial qui reste fidèle aux principes de l'art, que l'on choisit de préférence comme modèle du style musical, est, ou doit être rangé dans la nomenclature des œuvres classiques.

Les auteurs anciens dont la réputation a été consacrée par le temps n'ont pas été considérés tous comme des classiques de leur vivant.

L'art a ses heures d'audace et de transformations; mais si notre sympathie, notre admiration sont acquises aux novateurs de génie et même aux simples ingénieux, nous protestons contre les vaniteux ignorants et les orgueilleux sans idées.

Pour nous, les véritables classiques, anciens et modernes, sont les compositeurs qui ont l'amour et le culte du beau, dont le style est noble et pur, dont l'harmonie est saine et correcte, et qui savent allier dans de justes proportions l'imagination au savoir; ceux qui équilibrent leurs idées de façon à conserver au discours musical cette unité dans la variété qui est le fait des maîtres. Grâce à Dieu, leurs beaux enseignements, leurs grands exemples n'ont pas été stériles. Si, de nos jours, la folie de paraître, la manie du paradoxe se sont emparées d'un trop grand nombre de prétendus musiciens, ignorants des premiers principes de l'harmonie et même de l'orthographe musicale, l'école moderne du piano compte beaucoup de compositeurs de mérite et quelques artistes de premier ordre qui, classiques de leur vivant, laisseront à la postérité des noms justement célèbres.

Mais encore une fois, s'il y a iniquité, cruauté, à vouloir écraser les vivants avec les morts dont on exalte le génie; si l'idée de progrès ordonne de faire une large place aux nouveaux et de leur

aplanir le chemin, ne fût-ce qu'en vue de la postérité et pour maintenir de niveau le patrimoine des classiques, il n'en est pas moins triste, moins déplorable, de voir un nombre prodigieux d'insanités musicales se produire sans vergogne et faire montre de leurs infirmités à côté d'œuvres d'un réel mérite.

C'est pour réagir contre cet encombrement, c'est pour combattre cet envahissement de l'ignorance et du mauvais goût, dont nos voisins d'outre-Rhin tirent contre l'école française des arguments trop faciles, que plusieurs éditeurs ont entrepris la publication des classiques : œuvre indispensable, dont personne ne contestera les heureux résultats.

De l'étude spéciale de la main gauche

Tous les professeurs qui se sont sérieusement occupés de l'enseignement du piano et qui ont pris la peine de formuler dans leurs méthodes les conseils de leur expérience, recommandent avec raison un travail fréquent à mains séparées.

J'approuve entièrement cette recommandation, et j'ajoute qu'on ne saurait trop insister sur l'étude particulière de la main gauche seule. Tous les pianistes savent que les doigts de cette main sont généralement moins souples, moins agiles et manquent de force. Il faut donc, — par une volonté constante, opiniâtre, de tous les instants — corriger la faiblesse naturelle de cette main et faire acquérir aux doigts une indépendance, une liberté d'allure qui ne le cèdent en rien à celles de la main droite.

Dans tous les traits à mouvement semblable et les mains réunies, il existe une sorte d'entraînement de la main faible par la main forte qui fait illusion aux auditeurs inexpérimentés. C'est ce qui a souvent lieu à l'orchestre, où de bons premiers violons, par leur franchise d'attaque et leur brio, dissimulent l'infériorité de leurs voisins de pupitre. Il faut donc souvent jour à *découvert*, comparer avec soin la sonorité donnée par chaque main isolément, choisir pour juge une oreille exercée, délicate, et n'être satisfait que si le résultat du travail donne une égale indépendance, une sonorité semblable aux deux mains. Tous les compositeurs d'études ont écrit dans leurs recueils des pièces pour la main gauche, mais Czerny et Bertini ont spécialement publié trois ouvrages faciles et difficiles traitant plus particulièrement de cet aspect du mécanisme.

Nous conseillons encore de faire les gammes en commençant les mains ensemble, puis de les continuer la main gauche seule, sans intermittence dans la mesure. On jugera facilement ainsi du degré de sûreté et d'habileté acquises aux deux mains.

Un excellent exercice consiste aussi à faire, par mouvement *contraire* ou *inverse*, un trait indiqué d'une façon déterminée. Je m'explique : si le passage est ascendant, l'élève le travaillera en montant et en descendant, en variant la division rythmique, l'accentuation, et *vice versa*. Le résultat de ce travail, s'il est fait avec intelligence et volonté, n'est pas douteux. Mais, — et ceci sera la conclusion de ces études spéciales, — c'est dans le travail suivi, raisonné des pièces fuguées, école ancienne et moderne, dans ces compositions magistrales où la pensée et surtout le développement logique, normal de l'idée, priment toute espèce d'arrangement particulier des mains, que le pianiste tiendra le procédé certain pour assurer à la main gauche une liberté d'action de tous points égale à celle de la main droite.

Aussi, recommanderons-nous tout particulièrement, pour acquérir une excellente main gauche, l'étude attentive, consciencieuse, raisonnée de tous les maîtres anciens ou modernes qui ont écrit dans le style sévère et fugué. Pour eux, la main gauche était une seconde main droite; jamais ils ne se sont préoccupés des difficultés de disposition, mais bien de la raison d'être, du caractère indispensable du passage écrit.

Des interruptions

Les jeunes professeurs, les meilleurs souvent, ceux qu'anime la ferme volonté d'aider et de soutenir dans l'extrême limite du possible les élèves dont ils sont chargés, ont presque toujours, au début de leur enseignement, l'habitude d'interrompre à chaque mesure, - presque à chaque note. Ces observations incessantes peuvent être justifiées et motivées; j'accorde que la mauvaise tenue du corps, des bras, des mains, que les fautes de lecture ou de mesure, que l'attaque manquée du clavier, la qualité de son détestable, les accents et les nuances inobservées, mille choses du même ordre, en fournissent le prétexte: c'est assez l'habitude au début d'une éducation musicale, à moins qu'il ne s'agisse de sujets exceptionnels; mais ce serait aller contre le but poursuivi que de jeter coup sur coup, à chaque seconde, le trouble et l'hésitation dans l'esprit de l'élève.

On le rend alors timide et craintif à l'excès. Nous avons vu cette faute, dont les conséquences sont parfois fort graves, commise par nombre de jeunes professeurs pleins d'ardeur et de foi, désireux de tout dire, ne voulant rien omettre, péchant en un mot par excès de conscience. Aussi recommandons-nous bien à nos jeunes collègues de graduer, avec tact et réserve, le nombre et la nature de leurs observations, suivant l'âge, l'intelligence et le degré de force de leurs élèves.

La question *d'aptitude* est ici de la plus haute importance. Les observations *principales* devront se faire lentement, avec calcul et logique, bien déduites les unes des autres, de peur que l'élève ne perde la tête sous le déluge de fautes trop réelles qui crient à son oreille : Tout est mauvais, tout est à refaire.

La première règle à observer est la bonne tenue au piano. En second lieu vient l'exactitude de lecture, puis les valeurs, la mesure. Enfin, mais tout cela bien à son heure et successivement,

la tenue des doigts, leur action sur le clavier, la sonorité, les accents et les nuances. — Eviter les observations multiples, incessantes, journellement répétées. C'est bien souvent à cet excès de bon vouloir, à ce zèle dangereux du professeur qu'il faut attribuer la défiance constante de l'élève envers lui-même. Le maître devra donc, en principe, si l'élève est déjà un pou avancé, réserver ses observations pour la fin d'une phrase ou d'un trait et ne pas briser l'exécution du morceau, à moins de fautes très graves exigeant une indication immédiate.

Il arrive en effet, dans le cas d'observations trop réitérées, que l'élève prend l'habitude de s'arrêter de lui-même à la moindre erreur, et aussi au moindre doute. De là des temps d'arrêt plus ou moins motivés, des inquiétudes perpétuelles, des indécisions constantes qui subsisteront dans l'exécution d'un morceau bien étudié, enseigné avec soin. Une faute échappée, une nuance perdue ramèneront facilement la mauvaise habitude et aussi un mouvement nerveux d'impatience contre soi-même.

Résumons-nous: le moment venu de répéter, soit avec la musique ou mieux encore de mémoire, le morceau perfectionné, il faut écouter très attentivement l'élève, mais éviter, au courant de l'exécution, toute observation relative à l'expression, à la bravoure, tout motif de trouble pour la mémoire et pour la suite parfaite dans le discours musical. Le morceau terminé, les remarques judicieuses du professeur ont toute autorité et arrivent fort à propos. Il affirme le bien-dire ou montre par où il a péché, donne confiance à l'élève en signalant toutefois les passages qui demandent encore de l'étude, veulent plus de fermeté, d'assurance, une expression plus accusée.

Nous croyons ces simples observations de la plus haute importance pour l'avenir des élèves virtuoses.

Les recommandations que nous venons de faire pour l'exécution des pièces étudiées, apprises de mémoire, sont plus

impérieuses encore pour la lecture à vue, à deux et à quatre mains.

Une des qualités primordiales d'un bon lecteur consiste à ne jamais s'arrêter ni se reprendre. Il faut, nous le répétons, savoir se tromper en mesure, éluder les passages ou les mouvements trop difficiles, simplifier, abandonner pour un instant, si l'on n'a pas de meilleure ressource, la lecture d'une main, puis reprendre l'ensemble à la première éclaircie. La faute la plus grave, la plus regrettable serait de s'arrêter, bégayer, de frapper et refrapper les mêmes notes.

Il faut donc, si l'on veut préparer des lecteurs sérieux, habituer les élèves, dès leurs premiers mois d'études, à cette gymnastique des yeux et de l'intelligence qui permet de voir vite et juste, d'observer la durée exacte des valeurs, de mesurer les distances et de bien s'imprégner de la tonalité, des modulations passagères ou persistantes. On doit arriver à lire à *prima vista*, comme dans un livre ou dans une lettre manuscrite.

Certains professeurs défendent de compter par temps et fractions de temps. Nous ne partageons pas leur avis. — Compter à haute voix d'abord, puis mentalement. nous semble préférable à l'usage du métronome. Celui-ci peut accidentellement suppléer. la parole ou reposer l'élève; mais un instrument ne remplace jamais la pensée réfléchie qui fait qu'avant d'appeler le temps, l'élève doit opérer mentalement la numération des valeurs correspondantes à la durée de ce temps.

Le professeur peut du reste compter lui-même à haute voix et faire sentir la valeur des temps forts dans le discours musical. Marquer la mesure avec le pied nous semble un bruit fatigant et incommode dont les pianistes doivent proscrire l'habitude.

Un dernier mot encore sur les interruptions trop fréquentes, les observations incessantes, la critique de l'exécution. A côté des professeurs qui, par excès de zèle ou inexpérience, ne laissent pas

respirer l'élève et le reprennent à tout propos, il existe certains maîtres qui agissent de même pour des motifs bien différents et moins excusables. Ceux-là sont réputés habiles dans la mauvaise acception du mot; ils ne voient rien de mieux pour établir leur supériorité personnelle et pour amoindrir le mérite de leurs collègues, que de critiquer sous le moindre prétexte, souvent même sans aucune raison avouable, des élèves dont le grand ton est d'avoir été formés à une autre école.

Pour ces natures mesquines et envieuses, que font souffrir la réputation ou les succès d'autrui, tout est à refaire, à reprendre en sous-œuvre, à recommencer par la base; ils ne feront grâce à l'élève d'aucune remarque, si peu fondée qu'elle soit. Ce sont les interrupteurs de parti pris.

Nous avons parlé jusqu'ici des interruptions venant du professeur. Il peut en venir de l'élève.

Celui-ci sera naturellement porté à poser des questions de diverses natures; et il importe à l'autorité d'un bon enseignement que le maître réponde sans hésitation, explique avec clarté, résolve sans réplique les détails qui ont frappé l'attention de l'élève. Toute fois, s'il est bon et raisonnable de chercher la raison de chaque chose, de vouloir approfondir, il ne faut pas que cette intelligente et saine curiosité dégénère en manie de causeries perpétuelles. Le temps de la leçon s'écoulerait alors en dissertations oiseuses.

Pour éviter cette fâcheuse perte de temps, sans décourager les élèves ardents à s'instruire, le mieux sera, à la fin de chaque leçon, de poser deux ou trois questions de théorie à résoudre à la leçon suivante.

On mettra l'écolier sur le chemin des déductions et des raisonnements que son degré d'instruction musicale pourra lui permettre.

En suivant régulièrement cette méthode, d'une façon progressive et sans surcharge, on donnera à l'élève l'esprit d'analyse. Ce n'est pas encore le goût, mais c'en est la base la plus sûre et son meilleur appui. Il deviendra capable d'apprécier, en toute connaissance de cause, non seulement les divers procédés de la partie mécanique et technique, mais encore les innombrables questions d'esthétique, le côté génial et poétique de l'art. Mais, avant d'en arriver là, il faudra, lorsque l'âge et le mode d'éducation de l'élève n'y seront pas un obstacle invincible, éveiller son imagination par des lectures spéciales : celles des poètes et des littérateurs qui se sont appliqués à la philosophie de l'art, Luminais, Cousin, Taine et tant d'illustres chercheurs dont la pensée s'est élevée jusqu'à ces hautes sphères où plane l'idéal suprême de tous les beaux-arts.

La lecture à petites doses de chapitres spéciaux choisis dans les œuvres de ces grands maîtres de la pensée aura certainement une salutaire et puissante influence sur la nature impressionnable et sensible des jeunes musiciens, dont l'âme est en général disposée à vibrer aux grandes émotions, à s'exalter aux sentiments généreux.

On me dira que les journées les plus longues ne suffiraient pas à faire ce que je demande. Je réponds qu'il est parfaitement possible de remplir ce programme; mais, pour cela, il faut une régularité extrême, une progression parfaite, un enchaînement raisonné, une volonté persistante, -- enfin l'esprit d'ordre chez l'élève et une direction ferme et éclairée chez le maître. Ajoutons-y ce point capital: une confiance bien placée de la part des parents; jamais d'entraves. ni d'immixtion importune dans l'enseignement: de simples marques d'intérêt et d'encouragement, gradues aux progrès et même aux seuls efforts de l'élève.

Nous affirmons qu'en procédant de la sorte les études donneront des résultats merveilleux. Le musicien formé à un pareil enseignement ne sera pas seulement un très habile praticien, un virtuose transcendant, mais un artiste ayant le sentiment du beau

en tout, la possession parfaite de son art, l'âme et l'intelligence
ouvertes à toutes les grandes et nobles impressions.

Étude de l'harmonie

Dans notre conviction intime, l'étude de l'harmonie, au moins de l'harmonie appliquée au piano, est indispensable, non-seulement au point de vue strict de la connaissance des accords et des modulations, mais encore pour savoir analyser d'une manière intelligente et en connaissance de cause une composition vocale ou instrumentale.

Pour que l'élève sache discerner les notes mélodiques des notes harmoniques, les notes réelles des notes de passage, les notes de goût, appoggiatures, altérations, etc., des dissonances harmoniques, il faut une connaissance parfaite des éléments constitutifs de la mélodie et de l'harmonie. Sans cela comment analyser une mélodie, la structure des phrases, des périodes, la contexture des traits? — C'est beaucoup de nander (?), me dira-t-on. — Mais, si l'élève a la patience, la volonté, l'ambition courageuse de s'élever jusque-]à, quelle source immense, inépuisable de jouissances intellectuelles, et combien son exécution gagnera en justesse d'accent, en vérité d'expression!

Cet élève sera alors bien réellement un artiste, car pour lui chaque note aura sa valeur exacte, son degré d'intérêt, sa couleur propre et bien déterminée. L'inspiration, la pensée du maître vibreront en lui et, sous ses doigts intelligents, conscients, animés, l'œuvre interprétée aura la chaleur, l'autorité qui donnent la foi dans le beau et aussi la conviction du bien dire.

Nous n'avons pas à faire ici un cours d'harmonie appliquée au piano. Panseron, Garaudé, Kalkbrenner, Czerny, Chaulieu, etc., ont écrit des traités d'harmonie appliquée au piano; Catel, Cherubini, Dourlen, Barbereau, Savard, Bazin, Reber, des traités d'harmonie pour les voix. Reicha a laissé un manuel analytique de la mélodie traitant à fond ce sujet, dont on trouvera aussi un excellent manuel théorique et pratique dans la Méthode de chant appliquée au

piano, de Félix Godefroid. Mais nous recommandons aux musiciens qui s'intéressent à ces attrayantes études de lire deux livres de M. Mathis Lussy: *Réforme dans l'enseignement du piano*, *Traité de l'expression musicale*; *L'Enseignement simultané de l'harmonie et du piano* de Charles Duvois; *l'Enseignement du piano*, par Le Couppey; *l'Art de jouer du piano*, de Richert; enfin un très bon opuscule de Romeu, *l'Élève de piano*, et un excellent ouvrage de Mlle Parent.

Des études vocales et leçons d'accompagnement

On nous a maintes fois demandé si l'on pouvait, sans préjudice pour la voix, étudier le piano avec assiduité; nous répondons: oui, et de la façon la plus absolue, — à la condition de ne pas travailler avec excès et de mettre entre l'exécution des morceaux de bravoure qui agitent et occasionnent un ébranlement nerveux, un temps d'arrêt et de repos avant de commencer les exercices de vocalise et de sons filés.

Nous affirmons qu'une demi-heure d'intervalle entre l'étude instrumentale et vocale suffira pour faire disparaître tout tremblement dans l'organe vocal, toute oscillation dans le son, si la voix a été bien posée, suivant les règles et préceptes d'une bonne école.

Mesdames Damoreau, Viardot et autres célébrités vocales ont pu être de grandes cantatrices et d'habiles pianistes, tout à la fois. Mais, disons-le tout bas, les professeurs de chant veulent, en général, être les guides omnipotents, les arbitres indiscutés des pianistes musiciens qui réclament leurs bons conseils.

Et pourtant, dans notre intime conviction, il serait à désirer que tous les musiciens et particulièrement les pianistes ne voulussent pas se désintéresser des études vocales. Il y a là pour les instrumentistes, pour les virtuoses, une mine inépuisable d'aperçus ingénieux sur la couleur poétique du son, l'art de le conduire, sur l'accent dramatique, etc., etc., enfin mille détails précieux qu'il est indispensable de connaître à fond.

Je ne répéterai pas les réserves précédentes à l'endroit des professeurs d'accompagnement. C'est déjà trop vraiment que de m'être fait un instant l'écho de fâcheuses rivalités professionnelles. J m'empresse de reconnaître qu'il est utile et surtout très intéressant de faire de la musique concertante: *duos*, *trios*,

quatuors, quintettes et septuors, sans oublier les concertos di camera ou symphoniques; mais si je ne partage pas la conviction de quelques musiciens qui considèrent comme parfaitement inutile, dangereux même d'exposer leurs élèves à deux courants de style quelquefois différents, qu'il me soit permis de demander aux artistes qui collaborent à cette dernière période de l'enseignement, de respecter chez les élèves formés à bonne école par de longues et saines études l'individualité d'expression et de sentiment, cette fleur du goût.

Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, je crois être parfaitement d'accord avec mes chers et illustres collègues, Alard, Massart, Dancla. Sausay, Baillol, Maurin, Chainé, Hammer, Garcin, Cuvillon, Armingaud, Sighicelli, Lebrun, Franchomme, Chevillard, Jacquart, Lebouc, Norblin, etc., qui tous, en suivant des voies différentes, consacrent leur talent, leurs patientes et incessantes études à la recherche du beau idéal, mettant toute leur âme dans l'interprétation des chefs-d'œuvre anciens aussi bien que des œuvres modernes.

Je m'abstiendrai d'intervenir dans le choix des pièces concertantes, question tout entière du domaine des maîtres d'accompagnement. L'habitude d'un enseignement spécial et la parfaite connaissance des compositeurs qui se sont appliqués à la musique dite de *chambre*, leur donnent l'expérience et l'autorité voulues pour désigner avec certitude les œuvres dont le degré de force et le style sont le mieux appropriés au savoir petit ou grand de l'élève. Mais ce que je me permettrai de dire, c'est que, pour faire suite à mon *Ecole classique du piano*, MM. Alard et Franchomme ont publié, avec le concours de M. L. Diémer, une Ecole classique concertante que je ne saurais trop signaler aux jeunes pianistes, qui veulent se perfectionner dans ce genre de musique. Ils trouveront dans cette belle collection des œuvres concertantes d'Haydn, de Mozart et de Beethoven comme une édition vraiment modèle de ces chefs-d'œuvre, d'après les éditions allemandes et françaises comparées. Texte absolument correct,

doigtés, accentuations, mouvements, rien n'y manque. Et, bien que MM. Alard et Franchomme déclarent facultatives toutes les indications élaborées par eux avec le plus grand soin, c'est en quelque sorte le reflet de leur interprétation toute personnelle. On ne court aucun risque de se tromper avec de pareils maîtres, et je crois devoir les recommander spécialement aux professeurs et aux élèves éloignés des grands centres artistiques, c'est-à-dire des saines traditions de la musique concertante.

Modifications de sonorité a apporter au piano dans l'exécution des œuvres concertantes²⁰

« Bien souvent au concert, dans l'intimité, ou au salon, il nous est venu à la pensée que la sonorité, l'accentuation, la tonalité expressive générale d'un morceau chanté ou exécuté, d'une scène jouée et déclamée au théâtre ou dans un cercle intime, devaient être modifiées suivant le milieu où ils se produisent. Ces réflexions, qui ne visent pas que la musique et s'appliquent à tous les arts, nous les tenons pour très exactes, d'une application absolument vraie, lorsqu'il s'agit d'exécution musicale en public; car, s'il est parfaitement reconnu que chaque artiste de valeur a sa manière personnelle de comprendre et d'interpréter les œuvres des maîtres suivant le style particulier qui les caractérise, j'ajoute encore, et j'insiste sur ce fait tout aussi indéniable, que chaque virtuose de mérite se distingue par une nature de son individuelle qui est comme le timbre de la voix inhérent à l'organisme. Cette qualité native, cette délicatesse du toucher, qui est un sens comme l'ouïe et la vue, peut être développée par le travail, mais existe à J'<tat de germe chez tous les pianistes. Ce fait, admis et prouvé, nous voulons aussi noter et bien établir que la sonorité doit se modifier d'une manière sensible suivant la nature des instruments et suivant les différentes données où le musicien fait acte de virtuosité. Quelques exemples nous feront mieux comprendre de nos lecteurs.

» Sivori, exécutant sa partie de violon dans un quatuor de Mozart, dans une fantaisie de Paganini ou dans un quatuor de Mendelssohn, imprime certainement son cachet personnel dans l'interprétation d'œuvres de styles très différents; mais nous pouvons encore ajouter que, suivant la grandeur de la salle, suivant l'importance numérique et le sentiment musical de l'auditoire et aussi suivant que le solo sera accompagné par l'orchestre ou simplement soutenu par un accompagnement de

²⁰ Chapitre emprunté à *l'Histoire du Piano*.

piano ou de quatuor, le volume du son mis en jeu, les accents et les nuances employés varieront d'intensité, seront plus ou moins fortement accusés; C'est un principe admis par tout virtuose ayant l'expérience du public et qui a conscience de la portée du son et de son action suivant les milieux où il se produit. C'est là un art particulier et tout moderne : se bien rendre compte de l'effet magnétique du fluide sonore, en posséder la conduite et le juste équilibre. Un déclamateur, un chanteur, un habile virtuose, doivent donc modifier leur diction, l'émission de la voix, l'accentuation, suivant qu'ils se produisent sur un vaste théâtre ou dans un cercle restreint. Une œuvre d'art, peinture, statuaire ou monument, demande à être vue dans un certain jour à des distances déterminées et change d'aspect et de valeur si cette loi n'est pas observée. Ce qui est vrai pour les arts plastiques et pour les virtuoses de la parole, de l'archet ou du drame lyrique, est tout aussi exact pour les instruments à clavier, pour le piano, qui est l'objectif de cette étude.

» La pondération du son, le volume, la puissance acquise et la modification d'intensité sont des qualités parfaitement distinctes du timbre qui est, ainsi que nous avons eu plusieurs fois occasion de le dire, le cachet distinctif, caractéristique de l'instrument. Mais nous affirmons que, tout en conservant scrupuleusement les nuances sonores rationnelles, les exécutants doivent savoir modifier toute la gamme expressive, en raison du milieu, où ils font acte de virtuosité. Lorsqu'un soliste accepte d'accompagner, il doit oublier qu'il est virtuose, n'avoir qu'un but, concourir dans l'action limitée qui lui est dévolue, à la parfaite interprétation de l'œuvre vocale ou instrumentale qu'il doit faire valoir, en donnant au soliste tout l'appui de son talent et en évitant soigneusement de distraire ou d'absorber l'intérêt. Ce rôle modeste, effacé, disparaît du moment où l'accompagnateur devient artiste concertant, prend une part égale au discours musical, dialogue avec des instruments de timbres différents dont la sonorité s'affirme tour à tour, prédomine par moments, pour ensuite se fondre dans des ensembles bien ménagés.

» Il importe donc, dans une juste mesure toutefois, que les pianistes de concert, tout aussi bien que les grands virtuoses de l'archet, lorsqu'ils interprètent des trios de Haydn et de Mozart, de Mendelssohn ou de Beethoven, renoncent à toute intention de briller au détriment du parfait ensemble. C'est dans cette entente d'une sonorité bien pondérée que se reconnaissent les interprètes respectueux des maîtres, qui n'ont jamais écrit des pièces concertantes de musique de chambre pour faire valoir plus particulièrement la brillante exécution du pianiste ou du premier violon; le second violon, l'alto et le violoncelle étant de plus modeste ambition, nous nous abstenons de toute observation à leur sujet. Résumons ainsi quelques-unes de nos recommandations. La sonorité du piano, la faiblesse ou la force des vibrations dépendent bien, le fait est incontestable, de la facture de l'instrument et des conditions particulières dans lesquelles résonnent les cordes et la table d'harmonie, mais aussi du système qui fait agir les marteaux et les étouffoirs. Ce que nous ne saurions trop répéter, c'est que le même piano produira une sonorité très dissemblable suivant le mode de toucher des artistes qui auront à le faire parler. La belle qualité sonore d'un piano, son timbre, sa voix chantante, expressive, dépendent donc beaucoup, sinon essentiellement, du tact naturel, de l'habileté de main et des études spéciales faites par l'exécutant. La méthode de produire le son du piano, d'en tirer une voix qui porte, doit donc être une des grandes préoccupations des pianistes. Ils doivent constamment chercher à obtenir une sonorité élastique, onctueuse, grasse, s'il est permis d'employer cette expression imagée. Le jeu legato doit prédominer, mais pourtant ne pas faire renoncer à la diversité d'accents que donnent les différentes attaques du clavier. L'art de moduler le son, de le rendre fusible, diaphane, aérien, est la qualité Va plus précieuse, la plus rare des virtuoses du piano.

» Nous venons d'appeler l'attention des pianistes sur les modifications de sonorité que comporte la musique concertante, dite musique de chambre, et qui maintenant fait partie des

programmes de concert. Les grands pianos à queue ont acquis une puissance de vibrations qui n'est plus en équilibre avec l'harmonieuse sonorité des autres instruments concertants, il importe donc, pour la bonne interprétation de ces œuvres dialoguées, que le piano ne prédomine pas et se contente de prendre part au discours sans trop élever la voix. J'ai bien des fois vu les maîtres du quatuor prier leur pianiste habituel d'avoir à fermer le couvercle du piano pour amortir le son. Cette précaution extrême me semble exagérée avec des musiciens comme Hiller, Rosenhain, Alkan, Planté, Fissot, Diémer, etc. Oui, il importe sérieusement, en tenant compte de l'accroissement sonore des pianos de concert, d'en modifier discrètement la puissance et l'éclat, mais sans en changer le timbre; autant vaudrait mettre la sourdine aux violons pour en atténuer la sonorité naturelle. Il faut être bon musicien plutôt que grand virtuose; pour faire valoir les œuvres concertantes des maîtres; mais une brillante et chaleureuse exécution n'est pas à refuser lorsque les artistes interprètes se nomment Bailiot, de Bériot, Vieuxtemps, Sivori, Franchomme, Servais et avec des pianistes comme Moschelès, Hummel, Mendelssohn, etc. Mes réflexions sur la musique de chambre et sur les modifications sonores à apporter au piano dans la part si large qui lui est faite dans les œuvres concertantes s'adressent aussi aux pianistes qui étudient des pièces à quatre mains.

» Les arrangements à quatre mains des pièces d'abord écrites à deux mains, sont trop souvent faits à la hâte, au double point de vue de la simplification ou d'une sonorité plus grande. Ce travail sans intérêt consiste à donner aux deux mains de la seconde partie les accompagnements faits par la main gauche seule dans l'édition à deux mains; la première partie double l'octave ou lance quelques traits au suraigu du piano.

Il n'est nullement nécessaire pour cela d'être compositeur, et l'on peut se passer de connaissances harmoniques si le texte primitif est correct. C'est alors un travail de main-d'œuvre qui n'a rien d'artistique. Mais il n'en est plus de même si l'arrangement à quatre mains est écrit par un musicien, qui, tout en conservant la

donnée première du compositeur, tient à honneur d'imprimer au morceau son cachet personnel. Un contrepoint délicat, un contrechant ingénieux, un dialogue ajouté, la sonorité et l'intérêt habilement ménagés aux deux parties, font alors de l'arrangement une œuvre que des artistes de haute valeur n'ont pas dédaigné de signer. Bertini, Wolf, Lefébure, R. de Vilbac, Czerny, etc., ont fait ainsi de nombreux arrangements.

» En principe, les élèves qui étudient plus spécialement les pièces concertantes, les œuvres à quatre mains, à deux pianos, etc., doivent veiller attentivement sur les accents de mesure et de rythme, particulièrement dans les traits ou passages exécutés simultanément, et qui exigent une précision rigoureuse de la part des virtuoses. Le style individuel cesse de s'accuser sensiblement pour se fondre dans un sentiment d'unité d'expression.

Nous résumons ainsi notre pensée, notre opinion de professeur: les jeunes élèves qui font une étude suivie des pièces à quatre mains ou à plusieurs pianos en vue d'acquérir une plus grande fermeté de mesure, feront sagement de veiller attentivement sur la qualité de son qu'ils désirent obtenir.

Les compositions à quatre mains, et plus spécialement les arrangements faits d'après les pièces écrites dans le principe à deux mains, sont trop rarement concertants, et d'une sonorité bien équilibrée. Le plus souvent tout l'intérêt mélodique est réservé à la première partie, et la deuxième n'est qu'un placage harmonique accompagnant servilement la partie supérieure. Il faut alors, si la disposition est telle que nous l'indiquons, que les accents de mesure de la basse ne soient pas accusés durement, et n'écrasent pas de leur sonorité la partie mélodique, les traits légers et brillants de la première partie.

» Si, au contraire, la pièce à quatre mains est concertante, écrite par un compositeur de style, ou par un arrangeur expérimenté, ayant l'habitude de bien diviser l'intérêt du dialogue

aux deux parties, le pianiste devra éviter d'affirmer trop fortement son individualité, mais s'attacher à fondre les nuances et les accents dans un sentiment identique aux deux parties. La pondération de la sonorité doit donc faire l'objet d'une étude particulière, comme le serait l'exécution d'un premier ou d'un second violon dans un quatuor instrumental ou l'accompagnement très soigné d'un soliste. Les accompagnateurs doivent se souvenir que les virtuoses, chanteurs ou instrumentistes, se plaignent toujours d'avoir été gênés dans leur expression par une rigueur trop grande dans la mesure, ou de ne pas avoir de assez soutenus dans les passages animés, etc., etc. »

Du choix d'un instrument

De nos jours la liste des facteurs habiles et justement célèbres n'est plus à faire; quels que soient notre sentiment et nos préférences, nous ne voulons pas intervenir dans cette délicate et épineuse question du choix d'un piano, pas plus par intrusion que par élimination. Il existe dans la facture des pianos, aussi bien que dans l'enseignement de cet instrument, des noms qui, par leur notoriété, priment tous les autres.

Nous n'avons pas à les discuter ni à les préconiser; aux personnes qui nous consultent et nous demandent les qualités distinctives d'un bon piano les questions des matériaux employés, de la bonne fabrication, de la résistance à l'action climatérique et à un travail de moyenne durée étant admises et bien fixées), nous répondrons : Il importe 1° que la qualité de son soit belle, homogène et distinguée dans toute l'étendue de l'échelle; 2° que les basses ne soient pas cavernes ou trop sonores; 3° que le médium chante bien et s'harmonise parfaitement avec le grave et l'aigu; 4° que la partie haute du piano conserve jusqu'au sur-aigu un timbre sonore, chantant et jamais criard; 5° que les touches cèdent, facilement, mais sans trop de mollesse, à la pression intelligente des doigts; 6° que la répercussion lente ou rapide des touches se prête avec facilité aux nuances variées, délicates ou profondes qui veulent le clavier sensible, animé, vivant sous l'action du doigt. Telles sont les qualités essentielles d'un bon piano, unies à la tenue résistante de l'accord.

Cela bien compris, le choix fait sera bon.

Conseils généraux sur l'étude

Les formules d'exercices et de traits brillants publiées par les maîtres du piano qui se sont plus particulièrement occupés du mécanisme et des procédés les meilleurs pour atteindre rapidement une grande virtuosité, se comptent par milliers, et pourtant cet immense arsenal technique est toujours incomplet, insuffisant, à perfectionner. Mais Charles Czerny, dans ses intéressants recueils de passages de doigtés extraits des œuvres des maîtres anciens et modernes, a indiqué de la manière la plus évidente, la plus claire, le meilleur, mode de travail pour vaincre les difficultés d'un morceau: isoler de la pièce qu'on étudie le trait qui fait obstacle, qui empêche la libre exécution de la période musicale, et le transformer en exercice spécial que l'on répétera jusqu'à la possession libre du trait. Voilà l'unique procédé, le seul pratique : nous le signalons à tous les pianistes que n'effraie pas la difficulté à vaincre et qui ont la volonté d'acquérir une exécution de niveau avec les combinaisons les plus ardues, les traits les plus périlleux.

L'audition attentive et raisonnée des virtuoses célèbres par leur grand style ou par leur bravoure d'exécution peut être utile aux progrès d'élèves avancés déjà. Peu importe que les artistes pris pour modèles soient chanteurs ou instrumentistes; il existe pour l'art musical des principes généraux « du beau » qui trouvent également leur application pour la voix et pour les instruments. Une bonne et franche attaque du son, qu'il faut savoir moduler suivant le caractère du morceau, de la phrase, avec toutes les nuances d'intensité, de douceur et de force, une justesse irréprochable et l'audace du virtuose dans les traits les plus ardues, une expression toujours vraie, simple, noble, jamais exagérée, une ornementation sobre, délicate, de bon goût, ne visant jamais à l'effet: voilà les qualités que l'on peut apprécier et chercher à imiter, soit qu'on les trouve chez un chanteur habile, soit qu'on les rencontre chez un instrumentiste de bonne école.

Le point capital c'est, après avoir religieusement écouté des artistes de valeur, de bien se rendre compte de leurs qualités individuelles et aussi des petites déficiences que l'on doit éviter de reproduire.

Résumons notre pensée dans un dernier conseil :

Il faut apporter de la conscience, de la volonté, un sérieux esprit d'analyse et de réflexion dans toutes les études relatives à la saine pratique de l'art; mais on doit cesser de se préoccuper des détails minutieux de la scolastique, du moment où le talent acquis nous permet d'exprimer nos impressions, nos sensations, avec cette sûreté de goût que donne seule une bonne méthode.

C'est alors le souffle divin de l'enthousiasme, sans lequel on ne fait rien de beau dans les arts, qui doit donner la vie à nos doigts et à notre imagination.

La source expansive et réellement pure de l'expression est dans l'âme de l'artiste: *la nuance écrite est le guide assuré de l'élève*, mais l'inspiration venue du cœur, fait seule le génie du virtuose.

L'âme d'un véritable artiste doit s'exalter à tout ce qui est grand et beau, dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. Chez l'artiste il y a presque toujours exagération de sensibilité; aussi est-il bien rare et même tout à fait anormal que son cœur ne vibre pas aux idées généreuses. Cette impressionnabilité inhérente au tempérament de l'artiste doit être conservée, sans dégénérer en faiblesse malade. Ce serait une faute grave pour un musicien que de se confiner dans la pratique matérielle de son art; un artiste bien doué aimera les beautés de la nature, aura l'intelligence des chefs-d'œuvre littéraires, un goût éclairé pour toutes les œuvres de style et d'imagination, qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique.

Le musicien qui n'est pas ému, touché, remué par l'audition

d'une œuvre dramatique, qui reste indifférent devant une belle statue ou l'œuvre inspirée d'un peintre, que la vue des merveilles de la création ne rend pas rêveur, n'aura jamais ni feu, ni enthousiasme. C'est tout au plus un habile praticien; les grands horizons lui sont fermés. Pour s'élever plus haut, il faut avoir l'amour du grand, toujours chercher l'idéal. d'une poursuite courageuse.

Les sublimes harmonies de la nature, la mer, les montagnes et les forêts ne sont pas toujours à notre portée, mais, à défaut même des idylles riantes que donnent la prairie, les ruisseaux, les collines, les vallons, on peut rêver aussi doucement à l'ombre de modestes allées. Le point capital pour l'artiste est de renouveler ses forces créatrices par un autre genre d'activité. Meubler l'imagination de figures poétiques ou grandioses, enrichir l'esprit, développer l'intelligence, entretenir la sensibilité dans de justes limites, tout cela est indispensable au progrès, à l'alimentation intellectuelle et morale.

Nous terminerons ici ces simples réflexions sur un art dont l'étude a absorbé la majeure partie de notre existence, pendant un demi-siècle. Cette longue période est sans doute peu de chose, elle représente pourtant la puissance d'une unité dans le grand mouvement musical. Si d'ailleurs mes conseils et mes aperçus sur l'enseignement ont élucidé quelque point obscur, je croirai ne pas avoir perdu mon temps; j'estimerai ma tâche bien remplie. Les professeurs passent: l'art est éternel. C'est à lui, c'est à ce patrimoine commun, transmis d'âge en âge, que nous devons tous apporter, les uns notre travail, les autres notre expérience. Si ces quelques pages ont une valeur, elles la tirent de ce sentiment bien compris et puissamment gardé au fond de lame; si ce livre a une prétention, c'est de remettre sous les yeux de ceux qui l'ouvriront le but toujours poursuivi, le véritable idéal : *Sursum corda*.